



ادباء منتحرون

(دراسة نفسية)

إعداد
مكرم شاكر اسكندر

1992



دار الراتب الجامعية

أدبـاء منتحرون

دراسة نفسية

من خلال الأعمال الابداعية لبعض الأدباء المنتحرين

مكرم شاكر اسكندر

دار الراتب الجامعية - سوفنير

جامعة عين شمس

كلية الآداب - قسم علم النفس

رسالة مقدمة من

مكرم شاكر اسكندر

للحصول على درجة الدكتوراه في علم النفس
من كلية الآداب (قسم علم النفس)
جامعة عين شمس
١٩٨٥

باشراف الاستاذ الدكتور

فرج أحمد فرج

أستاذ علم النفس بالكلية

شركة منشورات :
دار الراتب الجامعية
سجل تجاري ٤٧٢٨٤ / بيروت
الادارة : بناية إسكندراني رقم (٣) الطابق (٢) مقابل مسجد الجامعة
المكتبة : بيروت - بناية سعيد جعفر - تجاه جامعة بيروت العربية
ص . ب : ١٩٥٢٢٩ بيروت / لبنان
تلفون : ٣٠٦٥٥٥ - ٣١٧١٦٩ - ٣١٣٩٢٣ - ص . ب . ١٩٥٢٢٩
تلكس RATEB 43917 LE

شكر

للأستاذ الدكتور/فرج أحمد فرج ، أستاذ علم النفس بكلية الآداب جامعة عين شمس، والمشرف على هذه الرسالة، يتقدم الباحث بعميق الشكر وأجزله على ما قدمه له من رعاية وتوجيه وتشجيع ومشورة.

كما يتقدم الباحث بالشكر والإمتنان للأستاذ الدكتور/محمد محمد شعلان أستاذ ورئيس قسم الطب النفسي بكلية الطب جامعة الأزهر على تكريمه له برئاسته لجنة الحكم على الرسالة.

ويتقدم الباحث بالشكر والإمتنان للأستاذ الدكتور/زغلول مهران نائب رئيس جامعة عين شمس للدراسات العليا والبحوث السابق، ورئيس مجلس إدارة المستشفى التخصصي للجامعة حالياً، على كريم معاونته وتشجيعه، وللسيدة الأستاذة بثينة الشاذلي مدير عام الدراسات العليا والبحوث والعلاقات الثقافية بالجامعة على رعايتها وتشجيعها

الباب الأول

مدخل إلى البحث

مقدمـــة

يرى نيتشه(٦) أن الموت نوعان: «طبيعي»، وهو هذه الظاهرة الطبيعية التي لا مفر ولا حيلة للمرء في دفعها، ثم موت «إرادي» وهو الإنتحار. الموت الطبيعي هو موت لا دخل لإرادة المرء فيه، وهو موت الجبناء. ويجب على الإنسان في رأيه - حباً في الحياة - أن يريد الموت على نحو آخر: أن يريده حراً، مدركاً، لا صدفة فيه ولا مفاجأة، ويوم يحدث هذا الموت الإرادي يكون يوم عيد، بل أجمل الأعياد، الذي يقبل عليه الإنســان طائعــاً مختاراً ويجـذبه بنفســه، ومن يمت موتــاً إرادياً - في رأيــه - يمت ظافراً، ومن حوله أناس قد شاعت في نفوسهم الأماني، وأمتلأت قلوبهم بــالتمنيات والآمــال. أما المـوت الطبيعي فهـو الموت العبـوس الذي يســترق الخطى كاللص ومع ذلك يأتي سيداً، لا مفر من الخضوع لمشيئته ولا حيلة في دفع سلطانه.

والمنتحرون، يلبون، في إخلاص، ما دعا إليه نيتشه، وهم في الحقيقة، فعلوا ذلك قبله بأزمنه سحيقة. وهم يدمرون ذواتهم في قسوة وعنف بالغين في الوقت الذي قد يحزن فيه بعض الأفراد إذا أصاب خدش

أحد أطراف أصابعهم. ومن هنا كان السلوك الإنتحاري وما يزال جديراً بالدراسة والبحث. لأن هذا السلوك مثير للدهشة البالغة بقدر ما هو مثير للأسى والحزن، فهو سلوك ضد الحياة، يدمر الحياة ذاتها، فيه يدمر الفرد ذاته بيديه بدلاً من أن يوفر لها أسباب الحياة . يودع العالم بما فيه ومن فيه آسفاً أو غير آسف. . وتزداد الأسئلة تكراراً، لماذا يفعل ذلك؟ ولماذا يقدم على ما لا يقدم عليه غيره؟ ما هي الأسباب والعوامل المؤدية إلى ذلك؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي تصوغ كمّاً هائلاً من البحوث في هذا المجال.

والبحث الحالي محاولة لدراسة هذا السلوك التدميري الذي يدمر فيه الفرد ذاته والذي أقدم عليه أديبان من أكبر أدباء القرن العشرين وهما: الأديبة الإنجليزية فيرجينيا وولف، والأديب الأمريكي أرنست هيمنجواي. وقد جاءت الدراسة من خلال تحليل وتفسير بعض الإنتاج الإبداعي القصصي لهما. فقد قمنا بدراسة وتحليل وتفسير أربع روايات طويلة لهما تزيد عدد صفحاتها جميعاً على الألف صفحة، معتمدين في دراستها على النص الإنجليزي لهذه الروايات (وهي اللغة الأصلية التي كتبت بها).

وكان المنهج العلمي الذي أستخدمته هذه الدراسة هو منهج التحليل النفسي لفرويد.

وتقع الرسالة في ثلاثة أبواب تشتمل على إحدى عشر فصلاً:

الباب الأول:

وعنوانه مدخل إلى البحث يتضمن ثلاثة فصول، الفصل الأول يتضمن المشكلة والهدف من البحث وخطته، وفي الفصل الثاني عرضنا لموضوع التحليل النفسي للأدب، وإشتمل الفصل الثالث على بعض الدراسات في مجال التحليل للإبداع الأدبي.

الباب الثاني:

وعنوانه فيرجينيا وولف يشتمل على ثلاثة فصول، في الفصل الرابع عرضنا لتاريخ حياة هذه الكاتبة، وفي الفصل الخامس قمنا بدراسة وتحليل وتفسير روايتها «إلى الفنار»، أما الفصل السادس فقد إشتمل على مناقشة لنتائج الفصل الخامس.

الباب الثالث:

وعنوانه إرنست هيمنجواي، إشتمل على خمسة فصول، في الفصل السابع عرضنا لتاريخ حياة هذا الأديب، وفي الفصل الثامن قمنا بدراسة وتحليل وتفسير روايته «وداعاً للسلاح»، وفي الفصل التاسع قمنا أيضاً بدراسة وتحليل وتفسير روايته «لمن تدق الأجراس»، وخصص الفصل العاشر لدراسة وتحليل وتفسير رواية «العجوز والبحر»، أما الفصل الحادي عشر فقد كان لمناقشة نتائج دراسة الروايات الثلاث السالفة الذكر لهيمنجواي.

وتنتهي الرسالة بمناقشة عامة يتضمنها فصل الخاتمة، ثم يلي ذلك ملخص للرسالة ثم مراجعها.

وإني إذ أقدم هذا الجهد من خلال مدرسة عين شمس في علم النفس، أرجو أن أكون جديراً بالإنتساب إليها، وهي مكانة إن نجحت في بلوغها، أكون راضياً كل الرضى.

الفصل الأول

المشكلة والهدف من البحث وخطته

سنناقش في هذا الفصل مشكلة البحث والهدف منه. لماذا البحث الذي بين أيدينا؟ ما هي المشكلة التي صاغت البحث وحددت أهدافه. وقبل ذلك ما هي حدود المشكلة؟

وستكون خطتنا مناقشة كل ذلك من خلال شقين:

الشق الأول: مناقشة سريعة لبعض البحوث التي تناولت مشكلة الإنتحار بالدراسة العلمية، تمهيداً لتحديد مشكلة البحث.

الشق الثاني: مناقشة وتحديد الهدف من البحث والإطار النظري له، وخطته.

أولاً: الموقف الراهن ومشكلة البحث:

تحظى مشكلة الإنتحار بالدراسات والبحوث العديدة، والتي تزداد يوماً بعد يوم، وقد يكون لذلك فوائده، ولكن قد يكون له مساوئه أيضاً، فرغم أن جزء من المشكلة محدد ويمكن الإتفاق عليه، ونقصد بذلك، الذين يحاولون جدياً الإنتحار، إلا أن الجزء الأكبر من المشكلة وهو دراسة هؤلاء الأفراد دراسة علمية، هو الذي أصبح مشكلة في حد ذاته.

وهذه الدراسات على إختلاف مفاهيمها النظرية ومناهجها العلمية تكاد تتفق في شيء واحد هو أن الباحث يقوم بتجزئة وتقسيم الظاهرة، وهو في تحديده للجزئية موضع الدراسة وتقسيمه للظاهرة، وهو أمر ضروري

علمياً بالطبع، تضيع من بين يديه الوحدة الواحدة للظاهرة الإنسانية وتفردها، مما يستلزم الدراسة في إتجاه شمولي بين الحين والآخر، دراسة تميل إلى التكامل والوحدة في تناولها للمشكلة، لأن ألكل كما نعلم ليس هو مجموع أجزائه.

ومن أمثلة الدراسات ألتجزيئية للظاهرة تلك التي قام بها هندرسون[٢٨] الذي قام بدراسة العلاقة بين الكفاءة الشخصية، والتهديد، والأمل وبين السلوك التدميري للذات. وكان يهدف كما يقول إلى دراسة نظرية موريس فاربر والقائلة بأن درجة السلوك التدميري للذات ترتبط إرتباطاً عكسياً بالأمل. وقد قام هندرسون بتحديد درجة الأمل بنسبة التهديد الخارجي إلى الشعور بالكفاءة الشخصية. كما تم قياس درجة الشعور بالكفاءة الشخصية بإستخدام ثلاث أدوات من نوع الإستخبارات. أما التهديد الخارجي فقد تم قياسه بدرجات الحكام عن أحداث واقعية للمفحوصين في فترة قريبة ماضية.

والإفتراض الأساسي لهذه الدراسة هو أن السلوك المرتبط بالإنتحار يمكن أن يوضع على متغير أحد طرفيه الشعور بالأمل، والطرف الآخر الشعور باليأس. ولذلك ففي رأي هندرسون أنه كلما زاد شعور الفرد باليأس كلما كان السلوك الإنتحاري أكثر تهلكة.

وقد أظهرت نتائج هذا البحث ميلاً لتدعيم الفروض السابقة، وكانت النتائج دالة عند مستوى أ.و.

ولكن يكفي أن نسأل هندرسون في هذا المقام... لماذا يشعر الفرد باليأس؟ ولماذا يشعر بالأمل؟ وما هو اليأس؟ وما هو الأمل؟ هل نأخذ بتعريفك لهما أم بتعريف من صاغ الإستخبارات المستخدمة أم بتعريف المنتحر نفسه؟

قد لا نكون ظالمين إذا رأينا أن ذلك ببساطة «تسطيح» للظاهرة،

وتبسيط زائد للمشكلة، وفرح زائف بالحصول على نسبة دلالة عند مستوى أ.و.

أو سكولز[٢٧] فقد قام بدراسة أساليب الدفاع لدى الذين حاولوا الانتحار. وكان هذا البحث هدفان:

أولهما: محاولة إستحداث مفاهيم أكلينيكية مفيدة من البناء الدفاعي العام للمنتحرين.

وثانيهما: فحص ما إذا كانت النماذج الدفاعية المختلفة تتحرك خلال الأنماط الإنتحارية. ولم تكن الدراسة تنبؤية كما يقول، بل كانت موجهة إلى إيجاد أدوات سيكولوجية مقننة عن الذين حاولوا الإنتحار، بهدف مساعدة الأفراد الذين يحصلون على علاج أكلينيكي من جراء محاولتهم الإنتحار. وقد حدد البحث النماذج التالية لمحاولي الإنتحار وقام بدراستها:

(١) النمط المعتمد غير المشبع: الذي يتأرجح بين مطالب الإعتماد الشديد وبين نبذ الآخرين وكراهيتهم.

(٢) النمط المشبع عن طريق تكفل الآخرين به: والفرد في هذا النمط يميل إلى أن يكون قالباً جامداً في نموذج ممتثل ومكبوث، ويجد هويته في أن يحيا من خلال شخص آخر ذو أهمية.

(٣) النمط غير المقبول: وهو الشخص الدائم الكفاح لإثبات جدارته ومهارته وذكائه.

وكانت أدوات البحث أيضاً من نوع الإستخبارات منها إختبار الشخصية المتعددة الأوجه «منيسوتا» وقائمة الصفات الشخصية. ومن خلال ذلك قام الباحث بدراسة الأساليب الدفاعية التي تميز كل النماذج السابقة لمحاولي لإنتحار.

ويذهب سكولز أن هذه الدراسة أنهت الجدل الدائر حول أساليب الدفاع المنوعة لدى محاولي الإنتحار بأن كشفت أن هذه الأساليب الدفاعية تنشأ في موازاة النماذج المختلفة لمحاولي الإنتحار.

وخطأ هذه الدراسة هو الخطأ الذي يقع فيه كل من يضع قوالب جامدة للأفراد، أو يصنفهم وفقاً لهذه القوالب. هذا من ناحية، أما عن الأساليب الدفاعية التي تقيسها الوسائل الإستفتائية فأمر يشكل علامة إستفهام كبيرة؟

وقام نيكاندا وزملاؤه[34] بدراسة عن اليأس والاكتئاب، وعلاقتهما بالسلوك الانتحاري. ويرى الباحثون إن فقدان الأمل أو اليأس هو من أهم الدوافع الشائعة للرغبات الانتحارية وخاصة عند المرضى شديدي الاكتئاب. وقد عززت هذه الدراسة التي استخدم فيها التحليل العاملي لنتائج مقاييس تقيس هذه المتغيرات، هذه الفروض. فقد أظهرت درجات مقياس اليأس Hopeless scale ارتباطاً مرتفعاً بمستى الاكتئاب وبدرجات مقاييس الميول الانتحارية في المجموعات الاكلينيكية.

أما فارمر[36] فقد قام بإجراء بحث عن العلاقة بين الإنتحار ومحاولة الإنتحار. ويذكر أن كريتمان وزملاؤه أوضحوا أن مصطلح «محاولة الإنتحار» غير دقيق لسبب جوهري هو أن معظم من حاولوا الإنتحار ليسوا بالضرورة قد اعتزموا ذلك فعلاً. وقد اقترح كريتمان وزملاؤه بدلاً منه مصطلحاً آخر هو «شبه الإنتحار» Parasuicide يؤيد هذا الرأي أيضاً كاتشنيج وزملاؤه[22] وهم يرون أهمية التفريق بين المحاولات غير الجدية والمحاولات الجدية للإنتحار.

ويقوم فارمر بعد ذلك بدراسة معدلات الإنتحار وشبه الإنتحار بإستخدام سجلات الوفيات وسجلات المستشفيات خلال مائة عام في بعض البلدان الأوربية.

أما سينزبيري، وجنكنز، وليفي[٣٦] فيقومون بدراسة العوامل الإجتماعية المرتبطة بالإنتحار في أوروبا. وقد شمل البحث ١٨ بلداً أوروبياً (وهي البلدان التي تعطي أحصائياتها إلى منظمة الصحة العالمية) وقد أوضح الباحثون أن من بين الثماني عشرة بلداً أوروبياً خمسة عشر منها تزداد لديها معدلات الإنتحار بوجه عام. بينما كانت هناك ثلاث بلدان تنخفض لديها معدلات الانتحار، وهذه البلاد هي اسكتلندا واليونان، وانجلترا وويلز. كما أوضحت الاحصائيات أن معدلات الانتحار تنخفض بشدة في كل أقطار أوروبا تقريباً أبان الحربين العالميتين. في الوقت الذي تشير فيه تلك الاحصائيات إلى ازدياد معدل الإنتحار في كل اقطار أوروبا. (زيادة أحصائية دالة) ابان الانهيار الإقتصادي العالمي عام ١٩٣٠.

ويأخذ كل من كريتمان وسكرايبر[٣٠] على البحوث في مجال الإنتحار أنه بالرغم من تزايدها وازدهارها السريع، إلا أن القليل منها فقط في رأيهما التي يمكن أن نطلق عليها دراسات طولية أو تتبعية.

بينما توضح الدراسة التي أجراها تشوكيت وزميلاه[٣٢] أن هناك خلافاً بين الذكور والاناث في إستخدام الوسيلة التي يحاولون بها الإنتحار، فإن نسبة الذكور الذين يستخدمون الشنق أو الخنق أعلى من تلك النسبة بين الاناث. وتزيد نسبة الذكور أيضاً في استخدامهم للأسلحة النارية عن الاناث، بينما تزيد نسبة الاناث اللاتي يستخدمن وسيلتي الغرق والتسمم بالعقاقير عن نسبة الذكور.

ويشير مورجان [٣٣] إلى أننا نحتاج إلى أن نكون صارمين في تفسيرنا للمعاملات الإحصائية التي تربط بين إيذاء المتعمد delliberate Self-Harm D.S.H. وغيرها من المتغيرات قبل أن نستنتج أن هناك علاقة سببية بينهما.

ويهتم بايكل[٣٤] في دراسته عن الأحداث القريبة التي تسبق السلوك

الإنتحاري. فقد أوضحت الكثير من الدراسات عن الإنتحار أن محاولات الإنتحار تأتي استجابة لأزمة موقفية. وقد وجدت إحدى الدراسات أن محاولات الإنتحار يسبقها خبرة موت أحد الوالدين، أكثر مما يحدث هذا لغيرهم من المرضى السيكاتريين وقد قارن الباحث بين مجموعة من الأفراد حاولوا الإنتحار وعددهم ٥٣ فرداً وعدد مماثل من الأفراد المكتئبين كمجموعة ضابطة تماثلت مع المجموعة التجريبية (الذين حاولوا الإنتحار) في السن والجنس والحالة الزواجيه والمستوى الاجتماعي والسلالة. وقد وجد الباحث إن هناك فروقاً دالة أحصائيا عند مستوى الدلالة ١. و، ٥. و بين المجموعتين حول متغير حدوث أزمات خطيرة قبل حدوث محاولات الإنتحار بفترة قريبة.

ويذهب الباحثان أوبراين وفارمر[٣٩] نفس ما ذهب إليه بايكل من ضرورة الاهتمام بالاحداث القريبة التي تسبق محاولات الإنتحار، ويرى وهو بصدد مناقشة الأمر من وجهة نظر الطب الوقائي أن محاولات الإنتحار ترتبط إرتباطاً موجباً بإزدياد خبرات أحدث الحياة (وهي تعني لديه تعرض الفرد للمشكلات والمصاعب المعيشية المنوعة).

وبينما يرى كاتشنج [٤٠] أن السيكاتريين أصبحوا أكثر وعياً في السنوات الأخيرة إلى حاجتهم الشديدة إلى تقنين التشخيص في مجال الطب العقلي نرى نيوصن سميث وهيرسن [٣١] يذكران أن هناك إتفاقاً عاماً بين السيكاتريين على أن الاكتئاب هو التشخيص الشائع لدى محاولي الإنتحار، وأن هناك أقلية ضئيلة تعاني من الفصام، والحالات العقلية العضوية. وقد أيدت دراسة قام بها الباحثان هذه الفروض.

وتختلف وجهة نظر بايكل [٢٢] عن ذلك، فهو لا يعطي إهتماماً كبيراً للتشخيص ويقول أنه من المعروف لدي جميع من يتعاملون مع محاولي الإنتحار أن هؤلاء يكونون مجموعة متباينة، وبين كل فرد فيها والآخر

إختلافات كثيرة، وأن هناك مدى واسعاً بين شدة المحاولة أو ضعفها، ومدى شدة الدافع، وإختلاف التاريخ السابق لكل فرد عن الآخر.

هذا العرض الموجز لبعض البحوث التي قام بها الباحثون لدراسة السلوك الإنتحاري توضح الموقف الراهن في هذا المجال إلى حد كبير، وهو يتلخص في إختلاف الاتجاه النظري للباحثين وإختلاف توجهاتهم المهنية، الأمر الذي ينتج بالضرورة إختلاف في منهجية البحث يثمر في النهاية إختلافاً في نتائج المحصلة النهائية لهذه البحوث. وهذه المشكلة ليست مشكلة هذا الجانب من الدراسات النفسية، بل هي مشكلة علم النفس كله. ولا نزعم لأنفسنا حلاً لها، ولكننا نعتقد أن الاستمرار في البحث العلمي وأحداث التقدم هو الكفيل بحلها.

أما الذي حدد مشكلة هذا البحث فهو أن الدراسات التي تتناول مشكلة الإنتحار تصل إلى نتائجها من خلال دراسة أفراد حاولوا الإنتحار، هؤلاء الأفراد ليسوا جميعاً بالضرورة يقصدون الإنتحار، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فأن الدراسة تتم بعد اتمام هذه المحاولة وفشلها طبعاً، وهذه الخبرة الذاتية العنيفة، وما يصاحبها من ردود أفعال إجتماعية من الأشخاص المحيطين بالفرد، ويكونون ذرته الإجتماعية بلغة مورينو، قد تؤثر تأثيراً يزيد أو يقل على الشخص موضوع الدراسة، وتصبح الإختبارات النفسية التي تجري عليه وأغلبها تقيس خصائص وسمات نفسية شعورية، أمراً مشكوك في صحته وصدقه وثباته.

يتبقى أمامنا والأمر هكذا أن نقوم بدراسة المنتحرين الصادقين الذين تأكدنا من أنهم يقصدون تماماً الإنتحار، بدليل نجاحهم فيه، هذا عن أفراد مجموعة البحث.

ولكن كيف يمكن دراسة الموتى؟ يمكن ذلك عن طريق دراسة آثارهم الفنية كالأدب والرسم. هذا عن مادة البحث أو موضوعه.

يتبقى أمامنا أن نحدد المنهج، واطارنا النظري ومنهجنا أيضاً - لأسباب موضوعية ولتفضيلات شخصية - هو التحليل النفسي. ومنظور التحليل النفسي للإنسان لايقف عند حدود ظاهر السلوك، وانما يمتد إلى أعماقه. كما أنه لا يطابق بين السلوك الظاهرى المحدود والحياة النفسية الثرية والذي تحتل فيه المضامين اللا شعورية حجر الزاوية، وبالتالي فالإنتحار من وجهة نظر التحليل النفسي هو المحصلة النهائية لعمليات لا شعورية بالغة العمق والثراء والتعقيد. ومن المعروف أن التحليل النفسي يذهب إلى أن الحياة النفسية في نهاية الأمر محصلة الوحدة والصراع الجدلي بين غرائز الحياة وغرائز الموت.

الهدف من البحث وخطته:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الديناميات النفسية للأفراد المنتحرين من خلال دراسة الفن الإبداعي هم متمثلاً في الروايات القصصية التي قاموا بتأليفها بإستخدام منهج التحليل النفسي في تحليل هذه الروايات وتفسيرها في ضوء معطياته ومفاهيمه.

وستكون الرواية بين أيدينا هي بمثابة حلم طويل نقوم بتحليله وتفسيره، وليس في ذلك أي تحوير لطبيعة أو ماهية الرواية كما يراها التحليل النفسي، فأن الحلم يعتبر من ناحية أخرى كلمة أو نص مكتوب بكتابة مصورة(١١ - المقدمة للدكتور مصطفى صفوان) - الرواية كلمة، كما أن الحلم كلمة. كما أن لاكان المحلل النفسي الشهير يرى أن اللاشعور بناء لغوي، لذلك كانت أسطورة أوديب تعبيراً عن هذا اللاشعور[٧].

وخطتنا في الوصول إلى هذا الهدف هو دراسة الانتاج الابداعي لأديبين تحققنا من إنتحارهما بالرجوع إلى دائرة المعارف البريطانية، وهذين الأديبين هما:

- الكاتبة الإنجليزية فيرجينيا وولف.
- الكاتب الأمريكي أرنست هيمنجواي.

وقد تناولنا بالدراسة والتحليل والتفسير للأديبة فيرجينيا وولف رواية واحدة هي:

- إلى الفنار To the Lighthouse

وتناولنا بالدراسة والتحليل والتفسير للأديب هيمنجواي ثلاث روايات هي:

- وداعاً للسلاح A Farewell to Arms
- لمن تدق الأجراس For whom the Bell Tolls
- العجوز والبحر The Old Man and the Sea

وعلينا الآن أن نجيب عن سؤالين هما:

- لماذا كان إختيار هذين الأديبين تحديداً؟
- لماذا كان إختيار هذه الروايات بعينها لهذين الأديبين؟

والإجابة على السؤال هي أنه لم يكن هناك عملية إختيار لهذين الأديبين، فلم يكن بين أيدينا بيان عن جميع الأدباء الذين إنتحروا خلال العصور المختلفة في العالم أجمع، ثم قمنا بإختيار هذين الأديبين. ويتدخل كعامل هام ومحدد هنا عامل اللغة، حيث لا يستطيع الباحث إلا قراءة الانتاج الأدبي في لغتين فقط هما العربية والإنجليزية.

إذن فكيف جاءت دراسة الانتاج الابداعي لهذين الأديبين؟ جاء ذلك من خلال خلفية أدبية للباحث لا أكثر، وتم التحقق من إنتحارهما بالرجوع إلى دائرة المعارف البريطانية وهي محك موثوق ومؤكد علمياً وعالمياً.

كان إختيار هذين الأديبين إذن عشوائياً، وهما يمثلان منطقياً المجموعة الكلية (المجهولة) للأدباء المنتحرين إلى حد ما، ومن ناحية أخـرى يمثلان الأدباء الروائيين خلال القرن الحالي حتى وقتنا الحاضر إلى حد ما أيضاً.

أما إجابة السؤال الثاني: لماذا كان إختيار هذه الروايات بعينها تحديداً لهذين الأديبين؟ فيقتضي منا أن نجيب عن السؤال لكلا الأديبين على حدة.

فيما يخص فيرجينيا وولف فقد حددنا لها أن نتناول بالدراسة من انتاجها الروائي رواية واحدة، وقد رأينا أن ذلك يكفي من جانبا، فأن أسلوب فيرجينيا وولف الفني، ومنهجها في الكتابة وبراعتها في إستخدام تيار الشعور Stream of Consciousness، وغموض تعبيراتها بإعتراف النقاد الإنجليز أنفسهم كان وراء هذا التحديد.

وكان أساس إختيار رواية «إلى الفنار» هو أن هذه الرواية تتناول حياة المؤلفة مع اسرتها وعلاقتها بوالديها في المقام الأول، وهو ما أكدته المؤلفة ذاتها، وأكده النقاد أيضاً، كما سنرى في الفصول التالية، ونحن نسلم في وضعنا لهذا العامل كأساس للإختيار بأهمية العلاقات الأسرية والوالدية.

أما فيما يخص إرنست هيمنجواى فقد كان أساس الإختيار هو تغطية المدى الزمني لتوالي نشر رواياته جميعها.

وكما سنرى في الفصل السابع والمخصص لعرض تاريخ حياة هيمنجواى، أن شهرة هذا الأديب في مجال الأدب جاءت بعد نشرة لروايته «والشمس ما تزال تشرق» عام ١٩٢٦، وعززت واتسعت بعد روايته «وداعاً للسلاح» التي سنقوم بدراستها، وقد نشرت هذه الرواية عام ١٩٢٩، وتعتبر زمنياً من الأعمال الأولى لهيمنجواى، وكان عمره وقتها ٣٠ عاماً. أما رواية «لمن تدق الأجراس» فقد نشرت عام ١٩٤٠ وكان عمره وقتها ٤١ عاماً، وهي تقع زمنياً في الوسط تقريباً، أما من حيث هي عمل روائي مبدع فقد إحتلت مكانة رفيعة كما لاقت نجاحاً وشهرة بالغين(١٣).

أما قصة «العجوز والبحر» فقد أنالت إرنست هيمنجواى جائزة بوليتزر للقصص عام ١٩٥٢، كما أعانت في كسبه جائزة نوبل بسنتين، وهذه القصة تستكشف «طاقات جديدة» على حد قول «اليوت» أبعد من كل ما عرفناه من القصص السابقة[١٣]. وهي فيالنهاية آخر روايات إرنست هيمنجواي.

بقيت كلمة أخيره عن الطريقة التي عرضنا بها دراسة وتحليل وتفسير هذه الروايات الاربع، رواية فيرجينيا وولف، والروايات الثلاث لارنست هيمنجواى.

فقد كانت طريقتنا في دراسة هذه الروايات جميعاً هي السير مع المؤلفين كلمة كلمة، وجملة أثر جملة، وفصلاً يتبع آخر حتى نهاية الرواية موضع الدراسة.

أما الذي إختلف فهوعرضنا لدراسة هذه الروايات في الرسالة. وقد إختلف ذلك بإختلاف طبيعة الرواية، ففي الروايتين «إلى الفنار» «والعجوز والبحر»، واللتان لا تتضمنان أحداثاً كثيرة أو حركة متوالية، وبالتالي يصعب تلخيصها، فقد كان عرض الدراسة والتحليل والتفسير يسير مع التقدم الطبيعي للأحداث داخلها، أما في عرضنا للروايتين الأخرين، وهما «وداعاً للسلاح» و «لمن تدق الأجراس» فقد عرضنا لتلخيص كل منها أولاً ثم قمنا بعرض التحليل والتفسير بعد ذلك.

الفصل الثاني

التحليل النفسي للأدب

يقول الدكتور يوسف مراد أن لغة العلم ولغة الفن على طرفي نقيض، فبينما يمكن ترجمة الحقائق العلمية من لغة إلى لغة دون التباس أو غموض أو تشويه نجد ـ في رأي الدكتور مراد ـ أن أي تعبير فني لا يمكن نقله من لغته الأصلية إلى لغة أخرى دون أن يفقد طابعه الفني الأصيل، كما تستخدم لغة الفن الفاظاً يصعب تحديد معناها لانها توحي ولا تفصح وتظل محاطة بغمامة من الغموض[14]. بالإضافة إلى رأى الدكتور يوسف مراد، فأن التناقض بين العلم والفن ليس في الصورة النهائية لمحتوى كل منهما ونقصد بذلك اللغة أوالشكل، بل أن التناقض يأتي أصلاً من منابع كل منهما: فالعلم هو لغة العقل، أما الفن فهو لغة الحدس الذي تلعب فيه العاطفة والرؤى الخاصة الذاتية المنبع الدور الأول، أي أن العلم موضوعية، والفن ذاتية.

من خلال هذا التناقض البين يأتي التحليل النفسي للأدب (وهو أحد أشكال الفن) منطقة للتصالح والوفاق بين طرفي النقيض، ونحن نسلم من خلال هذه المقوله أن التحليل النفسي علماً.

وبادىء ذي بدء فإننا لا نقوم في هذا السياق بدراسة عملية الابداع الفني، تلك العملية التي تعني الكيفية التي أمكن بها للفنان إبداع قصته أو لوحته أو تمثاله، فبالإضافة إلى أن دراسة هذه العملية قد خرجت نهائياً من نطاق التحليل النفسي بإعتراف مؤسسه فرويد عندما يقول: «التحليل

النفسي لا يملك أن يكشف عن طبيعة الموهبة الفنية، ولا هو يستطيع أن يبين الوسيلة التي يستخدمها الفنان - أي الأسلوب الفني» (٨ص٩٨).

بعبارة أخرى كما يقول الدكتور يوسف مراد: التحليل عاجز عن أن يحل مشكلة الابداع الفني من حيث هو عملية سيكولوجية تؤدي إلى خلق صور ومعان جديدة مبتكره، ويقول فرويد أيضاً في المقدمة التي كتبها لكتاب ماري بونابرت عن ادجاربو في عام ١٩٣٣ «تدعي مثل هذه البحوث تفسير عبقرية المبدعين، بل توضح العوامل التي أيقظت هذه العبقرية، ونوع الموضوع الذي فرضه القدر عليها» (١٥ص٢٨١) بالإضافة إلى ذلك فأن هذا المجال من البحث ليس هدفنا في هذه الرسالة، ولهذا فأن ما يهمنا في المقام الأول هنا هو دراسة شخصية الفنان الأديب من خلال دراسة أعماله الابداعية متمثلة تلك الأعمال فيما كتبه من فن روائي.

علينا الآن، أن نرى ما يقوله فرويد عن الفن والفنانين، ليصل الفن والتحليل النفسي، عندما يناقش هذه القضية في كتابه محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي[9] فيوجه أنظار مستمعيه إلى جانب من أطراف ماتتسم به حياة الخيال، ويقول ان هناك طريقاً يعود بالمرء من مملكة الخيال إلى دنيا الواقع - وهذا هو الفن. فالفنان هو الآخر، شخص ذو إستعداد منطو، وليس بينه وبين العصاب شقة بعيدة، وهو شخص تحفزه نزعات عنيفة صاخبة، فهو يصبو إلى الظفر بالقوة والتكريم والثراء والشهرة ومحبة النساء، لكن تعوزه الوسائل إلى تلك الغايات - لذا فهو يعزف عن الواقع - شأنه في ذلك شأن كل فرد لم تشبع رغباته، وينصرف بكل إهتمامه وبكل طاقته اللبيدية أيضاً، إلى الرغبات التي تخلقها حياته الخيالية، مما قد يسلم به في سهولة إلى المرض النفسي، فلا بد أن تواتيه كثير من الظروف حتى لا يؤول إلى هذا المصير، ويستطرد فرويد قائلاً أنه من المشاهد المعروف أن كثيراً من الفنانين تتعطل قدراتهم تعطلاً جزئياً من أثر المرض النفسي. وأكبر الظن - على حد تعبير فرويد - أن تكون جبلة الفنان ذات قدرة كبيرة

على الاعلاء، كما أنه يتميز بمرونة خاصة تمنعه من القيام بضروب الكبت التي تسبب الصراع. ثم يدلنا فرويد على الطريق الذي يعود به الفنان إلى الواقع، فالفنان في رأيه ليس هو الشخص الوحيد الذي إختصت حياته بالخيال، فالخيال المعتدل يرضي نفوس البشر جميعاً. وكل نفس محرومة عطشى تتطلع اليه وتلتمس فيه العزاء والسلوى. لكن غير الفنانين من الناس لا يستطيعون أن ينهلوا من منابع الخيال الا لماماً أو متاعاً محدوداً، فما يكابدونه من ضروب قاسية للكبت يحول بينهم وبين الاستمتاع به، الا أحلاماً نادرة من أحلام اليقظة لا بد منها، فوق هذا أن تصبح شعورية. لكن الفنان الحق في رأي فرويد يستطيع أكثر من هذا. فهو يعرف أولاً كيف يفرغ على أحلام يقظته صورة تجردها من طابعها الشخصي الذي يثير التبرم والضيق في نفوس الغير، وبذا تصبح مصدر للذة والامتاع، كما أنه يعرف أيضاً كيف يحورها تحويراً يخفي به ما هو عالق بأصولها من آثار للألم والصراع والحرمان. وأخيراً - في رأي فرويد - فلدى الفنان قدرة عجيبة على تشكيل هذه المادة الخاصة حتى يجعل منها صورة تعبر عن الأفكار التي يتضمنها خياله تعبيراً صادقاً. وهو يعرف بعد ذلك كيف يضفي على هذه الأفكار مسحة قوية من الامتاع تصفيها من شوائب الكبت أو تموه عليها، ولو بصورة مؤقتة على الأقل. ومتى أفلح في هذا كله، أتاح للآخرين فرصة هي بلسم وعزاء ومتنفس لمنابع اللذة اللاشعورية لديهم، تلك المنابع التي أضحت بعيدة الادراك عزيزة المنال. ومن ثم فهو خليق بتقديرهم واعجابهم. وبذا يكون قد ظفر عن طريق خياله بما لم يوجد من قبل الا في خياله: التكريم والقوة ومحبة النساء[٩].

وحيث أن العمل الفني مظهر من مظاهر السلوك، كما يرى الدكتور يوسف مراد، فأنه يمكن محاولة تفسيره بمفاهيم التحليل النفسي كأي مظهر سلوكي آخر، ومحاولة ربط شخصية الفنان بأثره الفني من حيث هو يعبر بطريقة رمزية عن هذه الشخصية، وخاصة عن بعض دوافع السلوك الشعورية وغير الشعورية.

من ناحية أخرى فإن العلاقة القائمة بين الأديب وعمله - فيما يرى الدكتور مراد - هي علاقة مزدوجة ذات إتجاهين، إذ يمكن من تحليل العمل وتفسيره القاء الضوء على بعض إتجاهات الأديب ودوافعه، وما قد يعانيه من صراعات نفسية، كما أن معرفة حياة الأديب من ناحية أخرى، وخاصة الخبرات التي مر بها منذ طفولته تساعد على تحليل الأدب، بأن توضح لنا الأسباب التي دفعت الأديب إلى طرق بعض الموضوعات دون غيرها، وإلى إختيار بعض الصور والتشبيهات دون غيرها وإلى صياغة اسلوبه بشكل خاص[١٤].

والمبدأ الأساسي في مجال تطبيق التحليل النفسي لدراسة الابداع الفني والذي يرى الدكتور يوسف مراد أن فرويد يلح في تأكيده هو حتمية السلوك أي أن أفكارأي شخص وعواطفه وأفعاله وتصرفاته في لحظة ما، تتوقف توقفاً تاماً على تطور دوافعه الشخصية وتشكيلها خلال الخبرات التي سبق أن عاناها كما انها تتوقف على كيفية ادراكه الموقف الذي يحيط به. وهذا المبدأ الأساسي يؤدي إلى تأكيد الدور الهام الذي تقوم به الطفولة الأولى في تكوين الشخصية ويخضع هذا التكوين لتأثير عاملين أساسيين، النزعات الغريزية من جهة وأهمها الجنسية والعدوانية، وطبيعة الموقف السيكولوجي والاجتماعي من جهة أخرى.[١٤]

وعلاقة التحليل النفسي بالأدب، قديمة جداً، من ناحيه ووثيقة جداً من ناحية أخرى فأن فرويد هو الذي تعلم من دوستوفسكي وهو الذي تعلم من سوفوكليس، حتى أنه أشار أكثر من مرة إلى أن الأدباء هم أساتذته، فهم الذين أدركوا بحسهم الأدبي وبصيرتهم الفنية ما انتهى هو إلى تقريره بمناهج البحث العلمي[٣].

ويرى الدكتور زكريا ابراهيم أن الفن - في نظر فرويد - هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة، الذي لا زال الانسان يحتفظ فيه بقدرة فكرية هائلة، اذ يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية إلى إنتاج ما يشبه

اشباع تلك الرغبات (فرويد: الطوطم والتابو) فيقدم لنا أعمال فنية تستثير انفعالاتنا، وان كانت في الوقع لا تزيد عن كونها ضرباً من الخداع أو الايهام. وهكذا تجيء الأعمال الفنية معبرة عن حياة الفنان اللاشعورية بما فيها من ذكريات مكبوته تنحدر إلى عهد الطفولة (كعقدة أوديب، أو حب المحارم) حتى انه ليصح أن نقول مع رانك - على حد رأى الدكتور زكريا ابراهيم - «إذا كان العصابي يريد أن يهضم الحدث الأليم، واذا كان الحالم ينضح به (كالعرق) فإن الفنان ليتقيؤه» (٢ص١٧٧)، ومعنى هذا أن العمل الفني هو ضرب من الإعتراف الذي يريد الفنان عن طريقة أن ينفس عن رغباته المكبوتة، وكإنما هو يقوم بعملية التطهير Katharsis التي تحدث عنها قديماً أرسطو، ولعل من هذا القبيل مثلاً - فيما يذهب زكريا إبراهيم - ما فعله فاجنر Wagner في معظم أوبراته حينما كان يضع شخصياته في مواقف غرامية محرجة تجد البطلة فيها نفسها مذبذبة بين حب رجلين، متأثرا في ذلك بإيحاء لا شعوري يرجع بلا شك إلى عهد طفولته حينما كان الزوج الثاني لامه هو الذي يشرف على تربيته ورعايته. كما أن فرويد وجد في شخصية ليوناردو دافنشي خير مثال لتأييد نظريته في الربط بين الفن والكبت الجنسي: فقد كان هذا المصور الايطالي المشهور أبناً غير شرعي، مما أدى به إلى الارتباط بامه إرتباطاً زائداً. فشل معه في تكوين علاقات عاطفية ناضجة مع الجنس الآخر. وبالتالي فقد ظهرت لديه بعض الاتجاهات الشاذة نحو الجنسية المثلية في علاقته بمريديه. وهذه الاتجاهات جميعاً قد تجلت في أعماله الفنية على صورة ابتسامات سحرية عذريه (كما في لوحة الموناليزا) أو خلط بين الذكورة والأنوثة (كما في لوحة يوحنا المعمدان) ومعنى هذا أن الفن عند ليوناردو دافنشي لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام بالغريزة الجنسية.

وقد طبق شارل بودوان Ch. Beaudoin في كتابه «التحليل النفسي للفن» منهج فرويد على العمل الفني، فذهب إلى أن الابداع الفني، مثله في

ذلك كمثل الأخطاء اللاشعورية والأحلام والجنون ـ انما هو انفجار لا شعوري، يحدث في الحياة الشعورية لتلك الرغبات التي لم ينجح الرقيب في كبتها. والدليل على ذلك ان ميول الفنان العميقة، وطاقته الجنسية غير المشبعه لابد من أن تسبق ظهور العمل الفني، لكي لا تلبث ان تتحقق فيه وتزدهر معه وتكتمل به. وهكذا تجلت عقدة أوديب مثلاً في حيرة هاملت ـ قاتل أبويه ـ الذي أسكرته الغيرة والمحبة والغبطة العميقة، كما تبدت في بعض أعمال هيجو الرمزية مقترنة ببعض التغيرات الفردية، فرأينا هيجو يسقط على قايين وكانوت وساوسه الخاصة ووخزات ضميره الأخلاقي. متأثراً في ذلك بذكريات طفولته حين كان الخصم اللدود لأخيه الأصغر. وهي الذكريات الأليمة التي ظل طوال حياته يحاول التهرب منها إن من حيث يدري أو لا يدري. ويمضي بودوان في تحليله النفسي للفن فيقول أن القوانين التي تتحكم في آليات الحلم، الا وهي التكثيف والابداع والنكوص، هي التي تتحكم أيضاً في آليات الابداع الفني. فالفن في رأي بودوان، كالحلم من حيث أنه يخضع لتأثير الميول الجنسية والرغبات المحرمة التي تلزم الفرد بأن يختار واحداً من أمرين: فأما الصراع مع العالم الاجتماعي أو التوازن الباطني. والفن كالجنون من حيث أنه تحرر من العقد الغامضة، فهو في رأي بودوان إنطلاق وتحرير للطاقة، وهو تطهير وإخراج.

وهناك محلل نفسي آخر هو دراكوليدس يوضح لنا العلاقة بين العوامل النفسية العميقة وبين الابداع الفني. يقول دراكوليدس: في كتابه «التحليل النفسي للفنان وآثاره»: «يبرهن لنا علم نفس اللاشعور على أن الخلق الفني في جميع مظاهره ليس إلا ظاهرة بيولوجية نفسية، ليس إلا تعويضاً إعلائياً عن الرغبات الغريزية الأساسية التي ظلت بلا ارتواء بسبب عقبات في العالم الخارجي أو في العالم الداخلي» (٣ص٢٢٩).

فالحرمان والألم في نظر دراكوليدس ينشطان الموهبة الفنية. فألابداع الفني يعوض الفنان عما حرمته منه الحياة، فالفن يحل لديه ما حرم منه في الواقع، فالحرمان يذكي الخيال، كما أن الارتواء يضعفه وقد تأفل الملكات

الابداعية للفنان متى أصبح في يسرودعة ورخاء، أو متى شفاه التحليل النفسي من إضطرابه وصالحه مع العالم الخارجي. كما يرى دراكوليدس أن الأحلام والاعلاء الديني أو الفني والعصاب، كل ذلك إنما هي طرق تسلكها الرغبات الغريزية المكبوتة في اللاشعور لترتوي ارتواء رمزياً أو اعلائياً. فالطريق الذي يؤدي إلى الفن في رأيه، كما يؤدي إلى أنواع أخرى من النشاط الاجتماعي، انما هو الإعلاء. والشخص الذي يتصف تكوينه بفرط الجنسية معرض أكثر من غيره، في رأي دراكوليدس، لصراعات جنسية، وبالتالي للتعويض بالاعلاء، لذلك فأن الصراعات الجنسية لدى الشعوب التي تتصف بفرط الجنسية ذات ترجيعات أقوى من ترجيعاتها لدى الشعوب التي تتصف بطاقة جنسية أقل. نلاحظ أثر ذلك في رأيه، حين ننظر إلى الاعلاء الجماعي لدى الشعوب التي تتصف بفرط الجنسية. فنرى أنها تفوق غيرها في ميدان الإبداع الفني والدين. والحب في رأي دراكوليدس هو المخصب الفذ للابداع الفني. ولكن الحب الذي يخصب الابداع الفني هو الحب الذي لا يرتوي، وهو يرى في قول بلزاك(*) «كل امرأة تنام معها فهي رواية لم تكتب» (٣ص٢٣١) قولاً صحيحاً.

ويؤكد دراكوليدس ما لاحظه غيره من المحللين النفسيين من أن الابداع يصبح، عند الفنان الذي اخضع لتحليل نفسي، أكثر وعياً وعقلية، وأنه يفقد شيئاً من قيمته الفنية، وأن من الممكن أن ينقطع هذا الابداع انقطاعاً كاملاً، لأن حياة الواقع تصبح بعد التحليل النفسي مرضية، فتفقر حياة الخيال، وتعوز الفنان عندئذ الروح المحركة الناشئة عن العصاب. ويذكر دراكوليدس حالة مريضة من مريضاته، وهي موسيقية وعازفة مبدعة، فقدت ميلها إلى الموسيقى بعد أن حللت، كما ان كثيراً من الفتيات القادرات على التعبير الفني، زال إبداعهن بعد زواج أرضى صبواتهن إلى الحب والأمومة، كما أن الزواج يزيل عندهن الأعراض شبه

(*) بلزاك، أونوريه دو Balzac, Honore de (١٧٩٩ - ١٨٥٠): روائي فرنسي، يعتبر أحد أركان المدرسة الواقعية. قاموس المورد ١٩٨١.

العصابية، ذلك أن العصاب والابداع الفني أنما هما مخرجان - في رأيه - للتعويض عن الشقاء النفسي. ويشير دراكوليدس إلى حالة روائي بارع يعرفه، فيقول أن إنتاجه قد إنخفض إنخفاضاً كبيراً كما وكيفا بعد أن تلقى تحليلاً نفسياً، ففي رأيه إن السعادة والسلام الداخلي لا يتفقان مع الابداع الفني، فالابداع أبن الحساسية المرهفة العصابية. والفنانون يعرفون هذا عن أنفسهم. ويستشهد بقول بيتهوفن(*): «إن لي نفساً تبلغ من شدة التأثر أن أيسر أمر من الأمور يدخل فيها الاضطراب ويقلبها رأساً على عقب»، وقول ستاندال(*): «إن الحساسية تلتهمني التهاماً، فما يمس الآخرين مساً يجرحني أنا جرحاً وينزف دمائي» (٣ص٢٣٢).

والفنان في رأي دراكوليدس، في النهاية، يسعى من خلال خياله وأثاره إلى ما وراء رغباته، أنه من وجهة النظر السيكولوجية، بين الحالم والعصابي. ففي هذه الحالات الثلاث (الحالم، الفنان، العصابي) هناك هروب من الواقع وعودة إلى العالم الخيالي، مع فرق واحد هو أن الحالم يعود إلى الواقع حين يستيقظ، وأن الفنان يعود إلى الواقع بالخلق، وأن العصابي هو الوحيد الذي يستمر على الانحباس في حلم عالمه الخيالي.

ولكن لماذا كان هناك أشخاص يعانون نفس ما يعانيه الفنان من حرمان، ثم هم لا يعوضون عن هذا الحرمان بالخلق الفني؟ يجيب على هذا التساؤل دراكوليدس من خلال توضيحه لنقطتين: أولاهما أنه لا بد من توافر الموهبة الفنية حتى يتجه التعويض الاعلائي نحو ابداع فني صرف، وثانيتهما، أنه يجب الا نخلط بين الموهبة الفنية، وهي وقف على بعض الأفراد الموهبين، وبين الميل الفني الفطري، وهو موجود لدى كل فرد منذ الطفولة(٣).

أما كارل يونج فإنه يرى منذ البداية أن العمل الفني نتاج يصدر عن

(*) بيتهوفن، لودفيج فان Beethoven, Ludwig Van (١٧٧٠ - ١٨٢٧) مؤلف موسيقي ألماني، يعتبر أحد أبرز عباقرة الموسيقى في جميع العصور. قاموس المورد ١٩٨١.

(*) ستاندل Stendhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢): روائي فرنسي. قاموس المورد ١٩٨١.

ضروب عديده معقدة من النشاط النفسي، له في الظاهر على الأقل، صبغة اراديه شعورية واضحة. وعلى الرغم من أنه قد يكون في وسعنا أن نستخلص من العمل الفني بعض النتائج التي نستدل بها على شخصية الفنان، كما أنه قد يكون في وسعنا، في رأي يونج، أن نستند إلى شخصية الفنان نفسه من أجل إستخلاص بعض النتائج التي قد تعيننا على فهم عمله الفني، الا أن كل «إستدلال» نتوصل إليه عن هذا الطريق لا يمكن ان يتخذ صبغة منطقية ضرورية حاسمة، بل هو لا يعدو كونه مجرد «فرض» أو «تخمين» أو ترجيح. حقاً، كما يقول يونج، إن معرفتنا للعلاقة الخاصة التي نشأت بين جيته وأمه قد تعيننا على أن نلقي بعض الأضواء على عبارة فاوست المشهورة: «الأمهات! الأمهات! يا لها من كلمة عجيبة ترن في الآذان رنين السحر! «ولكنها لن تسمح لنا بأن نفهم كيف تسبب تعلق جيته بأمه في إنتاجه لدراما فاوست نفسها، مهما كان من أمر تلك الصلة العميقة التي قد نلمحها بين الظاهرتين. وتبعاً لذلك فأن يونج - في رأي الدكتور زكريا إبراهيم[2] يرفض التسليم بوجود روابط علية أو علاقات ضرورية بين الفنان وعمله الفني. لأنه يرى أن سيكولوجية الابداع الفني هي ظاهرة نفسية معقدة يتعذر معها تحديد الصلة بين شخصية الفنان وطبيعة إنتاجه الفني تحديداً علمياً دقيقاً. فألابداع الفني في نظر يونج يختلف تماماً عن النماذج السلوكية التي نستجيب بها للمنبهات المختلفة، ولذلك فلن يكون في وسع عالم النفس أن يفسر الابداع الفني نفسيراً علمياً كما يفسر المظاهر السلوكية ولن ترقى البحوث النفسية، كما يرى يونج إلى فهم جوهر الفن بوصفه نشاطاً نوعياً خاصاً، ولذلك فأن يونج يدعو إلى انتهاج منهج فني إستطيقي من أجل الوصول إلى فهم الدلالة الانسانية للفن.

غير أن يونج وإن كان لا يرى مانعاً من أن ندرس «العمل الفني» كما فعل فرويد وتلاميذه، بوصفه ظاهرة نفسية يمكن أن نهتم بتحديد ما يدخل في تركيبها من عوامل شخصية وعناصر لا شعورية، فإنه مع ذلك حريص على أن يبين لنا أن مثل هذه الدراسة لا تنطوي بطبيعة الحال على أي تحليل

للعمل الفني في ذاته. وحجة يونج في ذلك أن المعادلة الشخصية التي تقحم نفسها في صميم العمل الفني ليست بالشيء الجوهري، فأنه كلما زاد إهتمامنا بأمثال هذه العوامل الشخصية، قل إهتمامنا بالفن نفسه. وإنما المهم في العمل الفني أنه يسمو بنفسه دائماً فوق مستوى الحياة الشخصية، فهو في رأي يونج بمثابة رسالة تنبع من قلب أو نفس الفنان، وتتجه هذه الرسالة مباشرة نحو قلب الإنسانية وروحها. ومعنى هذا أن المظهر الشخصي إن هو إلا حد، أو نقص، إن لم نقل خطيئة، في ملكوت الفن. وحينما تجيء صورة الفن أولاً وبالذات «شخصية» فأنها لا تستحق عندئذ أن تبحث إلا بوصفها «عصاباً». ومن هذه الناحية فإن يونج يرى أن هناك جانب من الصواب فيما ذهبت إليه المدرسة الفرويديه من أن الفنانين هم جميعاً بلا إستثناء «نرجسيون» بمعنى أنهم أشخاص لم يكتمل نضجهم النفسي، بل بقيت لديهم بعض سما الطفولة والعشق الذاتي. ولكن هذا لا يصدق على الإنسان بإعتباره فناناً، وإنما هو يصدق على الفنان بإعتباره شخصاً. وآية ذلك أن الفنان لا يستمد اللذة من نفسه أو من غيره، بل قد لا يصح على الاطلاق أن ننسب اليه أي إتجاه شبقي erotic وانما ينبغي أن نقول عنه إنه موضوعي objective ولا شخصي impersonal، إن لم نقل بأنه لا بشري inhuman، لأنه بوصفه فناناً، لا يمكن أن يعد مجرد كائن بشري، وانما هو عين ما ينتج، أو هو على الأصح صميم عمله.

الفنان في نظر يونج - كما يرى الدكتور زكريا إبراهيم - ليس مخلوقاً عادياً يبدع أعماله الفنيه عن قصد وتفكير وروية، بل هو مجرد أداة في يد قوة عليا لا شعورية هي «اللاشعور الجمعي». وتبعاً لذلك فإن عمل الفنان لا بد من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه، بمعنى أنه لا بد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسي إلى الحقبة التاريخية التي ينتسب إليها، وسواء شعر الفنان بذلك أم لم يشعر، فإن عمله الفني لا بد من أن يعني في نظره شيئاً أكثر مما تعنيه حياته الشخصية أو

مصيره الفردي، لأنه هو نفسه ليس سوى مجرد أداة في يد عمله الفني. وحين يقول يونج «إن جيته لم يخلق فاوست، وإنما فاوست هو الذي خلق جيته»، فإنه يعني بذلك إن مصير العمل الفني هو الذي يرسم صورة الفنان، لا العكس، وما دام فاوست ليس إلا رمزاً يفسر لنا حاجة الروح الالمانيه في عصر ما إلى الهداية أو الارشاد من جانب الرجل الحكيم أو المخلص أو المنقذ، فليس بدعاً أن يتطلب اللاشعور الجمعي ظهور شاعر مثل جيته. وبالتالي فمن الخطأ أن نطالب الفنان بتفسير عمله الفني، فمهمة الفنان إنما تنحصر في صياغة مكنونات اللاشعور الجمعي، وهو يدع مهمة التفسير أو التأويل للآخرين في المستقبل، فالعمل الفني أشبه بالحلم من بعض الوجوه أعجز من أن يفسر نفسه بنفسه، على الرغم مما قد ينطوي عليه من وضوح ظاهري، ومن ثم فإنه لا بد من أن يظل غامضاً ملتبساً. أما إذا أردنا أن نفهم حقيقة العمل الفني فإنه لا بد من أن نحاول تفهم تلك الخبرة النفسية التي كانت الأصل في صدور ذلك العمل، أي لا بد من أن نرتد إلى تلك النفس الجماعية Collective Psyche التي تكمن من وراء شتي مشاعرنا الفردية واخطائنا الشخصية الأليمة. وليست خبرة الفنان - في رأي يونج - سوى مجرد عود إلى رحم الحياة الذي يسع جميع الأفراد، هنالك حيث يستشعر الفنان ذلك الايقاع الأصلي الذي يفرض نفسه على الوجود البشري بأسره، ويصبح في مقدوره أن ينقل مشاعره وآلامه وآماله إلى الجنس البشري بأكمله.

الفصل الثالث

بعض البحوث السابقة
في مجال التحليل النفسي للأدب

يصنف الدكتور سامي الدروبي[٣] الدراسات السيكولوجية للأعمال الابداعية للأدباء على أساس المدرسة السيكولوجية التي تنتمي اليها كما يلي:

(١) الدراسات السيكولوجية التي قام بها علماء الأمراض العقلية.
(٢) الدراسات السيكولوجية التي قام بها علماء الطباع.
(٣) الدراسات السيكولوجية التي قام بها علماء التحليل النفسي.

وهذه الدراسات الأخيرة أوفر عدداً، وتصنف هي أيضاً على أساس المدرسة التي تنتمي اليها:

أ - الدراسات التي تستلهم نظريات فرويد.
ب - الدراسات التي تستلهم نظريات أدلر.
جـ - الدراسات التي تستلهم نظريات يونج.

بالإضافة إلى كل ذلك هناك دراسات أخرى لا تتقيد بنظرية من هذه النظريات، وان تأثرت بها واستفادت منها، مع تحرر يزيد أو يقل مما فيها من مذهبية، ومن هذا القبيل دراسات جان بول سارتر عن بودلير.[*]

(*) بودلير، شارل Baudelaire, Charles (١٨٢١ - ١٨٦٧) شاعر فرنسي، تميز شعره بطابع إباحي. قاموس المورد ١٩٨١.

وفي هـذا الفصل الـذي نحن بصدده سنعـرض لاربـع دراسـات، الدراسة الأولى قام بها فرويد عن ديستوفسكي(*) وتناول فيها أيضاً دراسـة هاملت لشكبير، والدراسة الثانية لفرويد أيضاً عن إحدى قصص ستيفان زفايج(*)، والدراسة الثالثة قام بها المحلل النفسي شارلز مورون Mauron, Charles عن الشاعر الفرنسي مالارميه(*)، والدراسة الرابعة قام بها الدكتور فرج أحمد فرج لقصة يائيل ديان «طوبى للخائفين».

أولاً: «ديستوفسكي وجريمة قتل الأب»: فرويد[١٠]:

يرى فرويد أنه يمكن أن نميز في شخصية ديستوفسكي الخصبة أربعة وجوه: الفنان الخالق، والعصابي، والأثم. والفنان الخالق في ديستوفسكي أقل هذه الوجوه أثارة للشك، فمكانة هذا الفنان في رأي فـرويد لا تبعـد كثيراً عن مكانة شكـسبير، كما أن الاخوة كارامازوف في رأيه، أعظم رواية كتبت على الاطلاق، وعرض ديستوفسكي لشخصية المحقق الكبير في هذه الرواية وهي أحد قمم الأدب في العالم، لا يمكن إلا أن يقدر تقديراً فائقاً، وعلى التحليل النفسي - كما يرى مؤسسـة، أن يلقي للأسف، بـأسلحته أمام مشكلة الفنان الخالق.

ويتناول فرويد الجانب الأخلاقي في شخصية ديستوفسكي، وهو في رأيه ذو مكانة عالية، لأن الإنسان الذي نفذ خلال أعماق الخطيئة هو الذي يستطيع فحسب أن يبلغ أعلى قمة للاخلاق، غير أن فرويد يستدرك قائلاً،

(*) ديستوفسكي، فيودور ميخائيلوفتش Dostoevski, Feodor Mikailovich (١٨٢١ - ١٨٨١): روائي روسي. أشهر آثاره «الأخوة كارامـازوف (عام ١٨٨٠)». قاموس المورد ١٩٨١.

(*) زفـايـج، ستيفـان، Zweig, Stefan (١٨٨١ - ١٩٤٢) روائي وكـاتب نمساوي، عني بدراسة شخصيات المشاهير وتحليلها. قاموس المورد ١٩٨١.

(*) مالارميه، ستيفـان، Mallarmé, Stéphane (١٨٤٢ - ١٨٩٨): شاعـر فرنسي. يعتبر مؤسس المدرسة الرمزية وزعيمها. قاموس المورد ١٩٨١.

غير أن الإنسان الذي يخطىء بصورة متعاقبة، ثم يبلغ تبكيت ضميره مستوى أخلاقياً عالياً، فإنه يترك نفسه عرضة للتأنيب، على أنه فعل أشياء هينة عليه. فهو لم يحقق جوهر الأخلاق - أي الاحجام - لأن السلوك الاخلاقي في الحياة إهتمام عملي. يقول فرويد أن ديستوفسكي يذكرنا بأحد برابرة جماعات الرحّل الكبرى، الذي ارتكب جريمة القتل وكفر عنها، حتى أصبح التفكير وسيلة فعلية للتمكن من جريمة القتل. وكان إيفان الرهيب يسلك بنفس الطريقة تماماً. يقول فرويد: والحق أن هذا التعريض بالأخلاق سمة روسية مميزة. ولم يكن النتاج النهائي لكفاح ديستوفسكي الأخلاقي شيئاً عظيماً، فبعد الصراعات العنيفة للتوفيق بين المطالب الغريزية للفرد ومطالب الجماعة، إستقر ديستوفسكي إلى وضع إنتكاس هو الخضوع لكل من السلطتين الدنيوية والروحية، توقير كل من القيصر والاله المسيحي والقومية الروسية بمعناها الضيق، وهذا وضع كان يبلغه ضعاف العقول بمجهود ضئيل. وهذه - في رأي فرويد - هي نقطة الضعف في تلك الشخصية العظيمة. لقد قذف ديستوفسكي بعيداً، بالفرصة التي أتيحت له لأن يصير معلماً للإنسانية ومحرراً لها، وجعل من نفسه أحد سجانيها. ولن يكون على مستقبل الحضارة الإنسانية الإ القليل يشكره عليه، بل ويبدو أنه كان من المحتمل أن يلام على فشله الذي سببه عصابه.. وربما تكون عظمة ذكائه وقدرة حبه للإنسانية قد فتحت له طريقاً آخر ذا رسالة في الحياة.

أما النظر إلى ديستوفسكي كآثم أو كمجرم، فإنه يثير معارضة شديدة لا تحتاج إلى أن تكون مبنية على تقدير مادي للجريمة وسريعاً ما يصبح الدافع الحقيقي إلى هذه المعارضة واضحا. فهناك سمتان جوهريتان في المجرم: أنانية لا حدود لها وباعث هدام قوي. ومن الأشياء العامة في كلتا هاتين السمتين، ومن الشروط الضرورية للتعبير عنهما، انعدام الحب والافتقار إلى التقدير العاطفي للموضوعات الإنسانية، وإن المرء ليتذكر على

الفور التعارض الذي يمثله ديستوفسكي مع هذا - أي حاجته الشديدة إلى الحب وقدرته الهائلة على بذل الحب، تلك التي يمكن رؤيتها في مظاهر العطف المبالغ فيه، والتي تسببت له في أن يحب وأن يساعد حيث كان حقاً له أن يكره وأن ينتقم، كما كانت الحال في علاقته مثلاً مع زوجته الأولى وعشيقها، ولما كان الأمر كذلك، يستطرد فرويد، فلا بد أن نسأل لماذا كان هناك إتجاه لعد ديستوفسكي بين المجرمين. والأجابة ان هذا ينشأ عن إختياره لمادة كتاباته، ذلك الإختيار الذي يتميز عن كل الشخصيات العنيفة الاجرامية الأنانية الأخرى. والذي يشير بهذا إلى وجود ميول مماثلة في نفسه، وحقائق معينة في حياته، مثل غرامه بالمقامرة، والاعتداء الجنسي على فتاة صغيرة. ويحل هذا التناقض ادراكنا أن غريزة الهدم القوية عند ديستوفسكي، التي ربما تكون قد جعلت منه - بسهولة - مجرماً، كانت موجهة في حياته الفعلية أساساً ضد شخصه هو(إلى الداخل بدلاً من الخارج)، وهكذا كانت تجد تعبيراً عنها كنزعة مازوكية وإحساس بالذنب. ومع ذلك إحتفظت شخصيته بقدر كبير من السمات السادية، التي تظهر في إنفعاليته، وحبه للإيلام، وعدم تسامحه حتى نحو الناس الذين يحبهم. تلك السمات التي تظهر أيضاً في الطريقة التي يعامل بها - كمؤلف - قراءه، وهكذا كان في أشياء قليلة سادياً نحو الآخر وفي أشياء أخرى كثيرة سادياً نحو ذاته، أي أنه كان في الحقيقة مازوكيا.

لقد كان ديستوفسكي يسمي نفسه مصروعاً، وكان الناس يعتبرونه كذلك، نظراً لنوباته الحادة، التي كانت تأتي مصحوبة بفقدان الشعور، وتصلبات عضلية يتبعها هبوط، غير أن فرويد يرى أن الأكثر إحتمالاً إن ما كان يسمى صرعاً، لم يكن إلا عرضاً من أعراضه العصابية، وينبغي أن يشخص تبعاً لذلك بأنه صرع هيستيري، أي بأنه هيستيريا حادة. غير أن فرويد يعترف بأنه ليس على يقين تام من هذه النفطة لسببين: أولاً لأن معلوماته عن تاريخ صرع ديستوفسكي المزعوم قاصرة وغير موثوق بها،

وثانياً لأن فهم الحالات المرضية المرتبطة بنوبات ذات مظهر صرعي فهم ناقص. وبعد أن يشرح فرويد الأشكال والحالات المختلفة لهذا المرض، ينتهي إلى أنه من المستحيل التأكيد بأن الصرع شيء مرضي واحد، ويرى أنه يبدو ان التشابه الذي يوجد في الأعراض الظاهرة يستدعي النظر اليها نظرة وظيفية، فهي تبدو كما لو كانت ميكانزما لتنفيس مرضي غريزي تم بطريقة عضوية، ويمكن إستخدامه في ظروف مختلفة تماماً سواء في حالة إضطراب النشاط المخي الراجعة إلى إصابات الأنسجة أو الاصابات التسممية، وكذلك في السيطرة غير المتكيفة على الإقتصاد العقلي، وفي الأوقات التي يبلغ فيها نشاط الطاقة التي تعمل في العقل درجة التأزم. ووراء هذا الانقسام نجد لمحة من وحدة الميكانزم السائدة في التنفيس الغريزي. وهذا الميكانزم - في رأي فرويد - لا يمكن أن يقف بعيداً عن العمليات الجنسية التي هي أساساً ذات أصل تسممي. ويستشهد فرويد بالأطباء القدامي الذين وصفوا الجماع بأنه صرع مصغر، وعلى هذا كانوا يدركون في الفعل الجنسي صورة مخففة أو مكيفة للطريقة الصرعية للتنفيس عن الحافز. ورد الفعل الصرعي - كما يمكن أن يسمى هذا المبدأ العام - هو أيضاً واقع تحت سيطرة العصاب الذي يقوم على مبدأ التخلص بوسائل جسمية من كميات الاثارة التي يمكن أن يتعرض لها نفسياً. وهكذا تصبح النوبات الصرعية عرضاً من أعراض الهيستيريا، تتكيف وتتعدل بواسطتها، كما تتكيف وتتعدل بواسطة العملية الجنسية العادية - للتنفيس - وبالتالي، يميز فرويد بين صرع عضوي، وصرع (وجداني)، والدلالة العلمية لهذا هي أن الشخص الذي يعاني صرعاً من النوع الأول مصاب بمرض في المخ، بينما الشخص الذي يعاني صرعاً من النوع الثاني يكون عصابياً. وفي الحالة الأولى تكون حياته العقلية خاضعة لإضطراب يتحول من الخارج، وفي الحالة الثانية يكون الإضطراب تعبيراً عن حياته العقلية نفسها.

ويرجح فرويد أن صرع ديستوفسكي كان صرعاً من النوع الثاني،

غير إنه سرعان ما يتحفظ على ذلك قائلاً إنه لا يمكن إثبات هذا، إذا شئنا الدقة في القول. فالأمر يتطلب لإثبات ذلك أن نستطيع إدماج بدء ظهور النوبات وما يتبعها من تقلبات في خيط حياته العقلية، ويذكر فرويد أنه لا يعرف إلا أقل القليل في هذا الصدد، فإن وصف النوبات لا يعلمنا شيئاً، كما أن معلوماته عن العلاقة بين نوبات ديستوفسكي وخبراته معلومات ناقصة ومتناقضة، والافتراض الأكثر إحتمالاً هو أن تلك النوبات كانت تعود إلى فترة بعيدة في طفولته، وأن علينا أن نتناولها على أنها بدأت بأعراض أخف، وأنها لم تتخذ صورة العصاب حتى بعد محنة الصدمة التي تلقاها في سن الثانية عشرة أي مقتل أبيه. وقد يكون هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن هذه النقطة إذا ما ثبت أن تلك النوبات إنقطعت تماماً أثناء منفاه في سيبيريا، غير أن بعض الآراء تناقض هذا.

إن الصلة بين قاتل الأب في الاخوة كارامازوف، ومصير والد ديستوفسكي نفسه قد هزت أكثر من واحد من كتاب التراجم وادت بهم إلى الرجوع إلى مدرسة حديثه معينة في علم النفس، فمن وجهة نظر التحليل النفسي، (وهذه المدرسة هي المقصودة) يعتبر مقتل والده أقسى صدمه تعرض لها، كما يعتبر رد فعل ديستوفسكي عليها نقطة التحول في عصابه.

ويشرح فرويد هذه الفكرة من خلال نقطة إنطلاق اكيدة، وهي معرفته (فرويد) لمعنى الهجمات الأولى التي عانى منها ديستوفسكي في أعوامه الأولى، وقبل وقوع الصرع بزمن طويل. وقد كان لهذه الهجمات دلالة الموت: اذ كان ينذر بها خوفاً من الموت، وكانت تتألف من حالات من السبات والغفوة. وقد دهمه المرض أولاً بينما كان ما يزال صبياً - في صورة إكتئاب مفاجيء لا أساس له، وشعور - قال عنه لصديقه بأنه كما لوكان على وشك أن يموت على التو، وتبعت هذه حالة مماثلة للموت الحقيقي، ويقول شقيقه إن ديستوفسكي كان معتاداً منذ طفولته - حتى في أوقات الصحة - أن يترك إلى جانبه وريقات صغيرة قبل أن يذهب إلى النوم يقول

فيها أنه ربما يسقط أثناء الليل في حالة من النوم الشبيه بالموت، وكان يرجو من ثم أن يؤجل دفنه خمسة أيام. ويذهب فرويد ان مغزي هذه النوبات الشبيهة بالموت، تدل على تقمص شخص ميت، سواء كان شخصاً ميتاً بالفعل أو كان شخصاً ما يزال على قيد الحياة ولكن ترغب الذات في موته، والحالة الاخيرة هي الأكثر أهمية، فعندئذ يكون للنوبة قيمة العقاب. فالمرء كان يرغب في أن يموت شخص آخر، والآن أصبح هو هذا الشخص الآخر، وقد أمات نفسه. وفي هذه النقطة ـ يقول فرويد ـ تعمد نظرية التحليل النفسي إلى التأكيد بأن هذا الشخص الآخر يكون عادة بالنسبة للصبي أباه. وأن النوبة التي إصطلحنا على تسميتها بانها «هيستيرية» إنما هي عقاب للذات على رغبة في الموت موجهة ضد أب مكروه.

ويستطرد فرويد بعد أن يستزيد في شرح عقدة أوديب لدى ديستوفسكي قائلاً أنه يمكن أن نقول مطمئنين أن ديستوفسكي لم يتحرر إطلاقاً من الشعور بالذنب الذي كان ينشأ عن نيته في قتل أبيه. هذا الشعور الذي خلد في روايته الاخوة كارامازوف.

ويرى فرويد أنه لا يمكن بسهولة أن نرجع للصدفة كون أكبر الأعمال الأدبية في جميع الأزمان: مأساة أوديب لسوفوكليس، وهاملت لشكسبير، والاخوة كارامازوف لديستوفسكي، تتعرض كلها لنفس الموضوع، أي قتل الأب وفضلاً عن ذلك نجد في الأعمال الثلاثة أن الدافع إلى إرتكاب ذلك وهو المنافسة النسبية على المرأة معروض بشكل صريح.

إن أكثر الأمور صراحة هو بالتأكيد ـ في نظر فرويد ـ الدراما المشتقة من الأسطورة اليونانية. ففيها أيضاً نجد أن البطل نفسه هن الذي يرتكب الجريمة. لكن المعالجة الشعرية تكون مستحيلة دون تهذيب وتخفيف. فالإعتراف المكشوف بنية قتل الأب ـ على نحو ما وصل اليه فرويد في تحليله، يبدو غير محتمل. وتقدم الدراما اليونانية التخفيف اللازم

للعبارات - مع إحتفاظها بالجريمة - بطريقة فنية بواسطة اسقاط الدافع اللاشعوري للبطل في الواقع في صورة اكراه من القدر قد انتقل اليه. يرتكب البطل فعلته بدون قصد، وهو يرتكبها في الظاهر تحت تأثير امرأة، ويؤخذ هذا العنصر الأخير، مع ذلك، في الاعتبار، في الوقت الذي يستطيع فيه البطل فحسب ان يصل إلى امتلاك الملكة الأم بعد أن يكون قد كرر فعلته على التنين الذي يرمز للأب. والبطل بعد أن يتكشف ذنبه ويصبح شعورياً لا يقوم بأي محاولة لمسامحة نفسه بالاستشهاد بالحيلة المصطنعة عن قهر القدر. إنه يسلم بجريمته ويعاقب عليها كما لو كانت قد تمت على مستوى شعوري تماماً، الأمر الذي يبدو ظلماً، وأن يكن صحيحاً تماماً من الناحية النفسية.

أما في المسرحية الانجليزية (يقصد هاملت) فالتمثل غير مباشر أكثر من ذلك، فالبطل لا يرتكب الجريمة بنفسه، انما الذي ينفذها شخص آخر، لا تعتبر الجريمة بالنسبة له جريمة قتل الأب. فالدافع الحتمي للمنافسة الجنسية على المرأة لا يحتاج من ثم إلى تخفيف. ويرى فرويد بالإضافة إلى ذلك، عقدة أوديب في ضوء معكوس، حينما نعلم الأثر الواقع عليه من الجريمة التي ارتكبها الآخر. فلا بد له أن ينتقم لهذه الجريمة، ولكنه يجد نفسه عاجزاً - بصورة غريبة - عن ذلك ونعلم أن شعوره بالذنب هو الذي يعوقه، غير أن الشعور بالذنب يفسح مكاناً - بطريقة تتمشى تماماً مع العمليات العصابية - لادراك عدم كفايته لانجاز مهمته. فهناك دلائل على أن البطل يحس بالذنب كفرد. أنه يحتقر الآخرين بدرجة لا تقل عن احتقاره لنفسه.

وتخطو الاخوة كارامازوف خطوة أبعد في نفس الاتجاه - في رأي فرويد - ففيها أيضاً ترتكب الجريمة بيد إنسان آخر، ومع ذلك فهذا الشخص الآخر تربطه بالرجل المقتول نفس علاقة البنوة التي تربطه بالبطل ديمتري، ودافع المنافسة الجنسية في حالة الشخص الآخر معترف به صراحة،

أنه أخو البطل، وانها لحقيقة واضحة أن ديستوفسكي قد نسب اليه مرضه هو - أي الصرع المزعوم - كما لو كان يسعي إلى الاعتراف بأن الجانب الصرعي - أي العصابي - فيه كان مرتكباً جريمة قتل الأب. ثم توجه - ثانية - في مرافعة الدفاع في المحكمة - النكتة الشهيرة التي قيلت للحظ من قيمة علم النفس، وهي التي تقول «السكينة التي تقطع في الاتجاهين» وانها لعبارة رائعة من التمويه، انها مسألة لا تستحق الاهتمام أن نعرف من إرتكب الجريمة فعلا، فعلم النفس لا يهتم إلا بمعرفة من كان يرغب في إرتكابها بكل عواطفه، ومن الذي رحب بها حينها وقعت. ولهذا السبب يعتبر جميع الاخوة بإستثناء شخصية اليوشا مذنبين بنفس القدر الشهواني المتهور، والشكل الساخر، والمجرم الصرعي (ديمتري، وايفان، وسميردياكوف على التوالي).

في الاخوة كارامازوف - فيما يرى فرويد - يوجد مشهد خاص ظاهر. ففي سياق الحديث بين ديمتري والأب يدرك الأخيران لدى ديمتري إستعداداً لارتكاب جريمة قتل الأب، فينحني الأب عند قدمي أبنه ديمتري، من المستحيل أن يكون المقصود بهذا المشهد - في رأي فرويد - التعبير عن الاعجاب، بل أن المقصود ان هذا الرجل الموقر (الأب) يرفض ازدراء المجرم وابغاضه، ولهذا السبب يضع من نفسه أمامه. والحقيقة أن تعاطف ديستوفسكي نحو المجرم تعاطف لا حدود له، إنه يتجاوز حدود الشفقة التي قد يثيرها فينا الشقي المسكين، ويذكرنا «بالخوف المقدس» الذي كان ينظر به إلى المصروعين والمجانين فيما مضى. المجرم عنده هو في الأغلب مخلص تحمل بنفسه الذنب الذي كان ينبغي أن يحمله آخرون. ويذهب فرويد إلى ان هذا ربما يكون بوجه عام ميكانزم التعاطف الودي مع الناس الآخرين، وهو ميكانزم يستطيع المرء أن يدركه بسهولة تامه - في رأي فرويد - خاصة في حالة الروائي الواقع تحت وطأة الشعور بالذنب. ويرى فرويد أن هذا التعاطف طريق التوحد كان عاملاً حاسماً في تحديد إختيار

ديستوفسكي للموضوع. فقد تعرض أولاً للمجرم العادي (الذي تكون دوافعه أنانية) ثم للمجرم السياس والديني، وهو لم يبق حتى نهاية حياته دون أن يرجع إلى المجرم الأصلي، قاتل الأب، وأن يستخدمه في عمل فني ليدلي باعترافه هو. بعد ذلك يقوم فرويد في هذا المقال بتحليل قصة لستيفان زفايج وهو بصدد الكلام عن الشعور بالذنب لدى ديستوفسكي وأنواع العقاب التي كان يوقعها على نفسه.

ثانياً: «أربع وعشرون ساعة في حياة امرأة»: ستيفان زفايج[١٠]:

يقول فرويد إن هذه القصة لأحد الأدباء الشبان(*) والذي قام بدراسة عن ديستوفسكي أيضاً ويقصد بذلك ستيفان زفايج والذي يقول أنه صديق شخصي له، وأنه عندما سأله عن رأيه في التفسير الذي وضعه لها، أكد له إن هذا التفسير يبدو غريباً تماماً على علمه ومقصده.

في هذه القصة تخبر إحدى السيدات المسنات المؤلف عن تجربة مرت بها منذ أكثر من عشرين عاماً مضت. ترملت بينها كانت لا تزال صغيرة السن، وأما لولدين لم يكونا وقتئذ في حاجة اليها، وحينها كانت في الثانية والأربعين، ولم تكن تأمل من الحياة شيئاً - حدث في إحدى رحلاتها التي لا تهدف إلى شيء - أن ذهبت في زيارة إلى صالات مونت كارلو، وهناك بين الانطباعات الواضحة التي يخلقها جو المكان، سريعاً ما فتنت بمنظر يدين كانتا تفضحان كل مشاعر المقامر المنحوس في صدق ووضوح شديدين. هاتان اليدان كانتا يد شاب صغير وسيم، والمؤلف يجعله في نفس عمر الابن الأكبر للراوية، رغم أن ذلك لم يأت منه عمداً - هذا الشاب، بعد أن يفقد كل شيء، يترك الصالة في حالة من اليأس الشديد بنية واضحة لانهاء حياته اليائسة في حدائق الكازينو، فيدفعها أحساس من

(*) كتب فرويد هذه المقالة عام ١٩٢٨.

التعاطف لا يمكن تفسيره إلى أن تتبعه وأن تبذل كل مجهود لانقاذه. فيأخذها الشاب إلى إحدى السيدات اللجوجات وهناك يحاول أن يخلص منها، ولكنها تمكث معه، وتجد نفسها مضطرة - بطريقة طبيعية بقدر الامكان - إلى مشاركته حجرته في الفندق، وإلى مشاركته فراشه في النهاية. وبعد ليلة الحب المرتجلة هذه، تأخذ عهداً وثيقاً من الشاب الذي كان في الظاهر قد هدأ، بأنه لن يعود إلى اللعب أبداً، فتمده بالمال اللازم لمصاريف رحلة عودته إلى موطنه، وتعده أن تقابله عند المحطة قبل قيام قطاره. ومع ذلك فإنها تبدأ عندئذ تحس بحنين كبير اليه، يجعلها تشعر بإستعداد للتضحية بكل ماتمتلك في سبيل الاحتفاظ به، فتقرر أن تذهب معه بدلاً من أن تودعه. وتعطلها بعض المصادفات السيئة فلا تلحق بالقطار. وفي شوقها إلى الصديق المفقود تعود مرة أخرى إلى الصالات وهناك - في اندهاش - ترى ثانية اليدين اللتين أثارتا عطفها، كان الشاب الخئون قد عاد إلى اللعب، فتذكره بوعده لها، لكنه مدفوعاً بهواه الذي يسميه رياضة خاسرة - يطلب منها أن تنصرف عنه، ويلقي اليها بالنقود التي حاولت بها أن تنقذه، فتهرع بعيداً في حزن عميق، وتعلم في النهاية انها لم تنجح في إنقاذه من الانتحار.

هذه القصة المصاغة في عبقرية - في رأي فرويد، هي بالطبع قصة كاملة في ذاتها، ومن المؤكد أنها تترك أثراً في القارىء. غير أن التحليل يبين لنا - كما يقول فرويد - إن إبداعها مبني على تخييل مليء بالرغبة التي تنتمي إلى فترة البلوغ، التي يتذكرها عدد من الناس تذكراً شعورياً. ويجسد هذا التخييل رغبة صبي في أن تطلعه أمه بنفسها على الحياة الجنسية لتنقذه من المضار البشعة التي يسببها الاستمناء (ويرى فرويد أن العدد الهائل من الأعمال الابداعية التي تعرض لموضوع الفداء يكون لها نفس الأصل) ويحل هوس القمار محل «رذيلة» الاستمناء، وهذا التحول يفضحه التأكيد على النشاط الافتعالي لليدين. فالرغبة العارمة في اللعب تقابل الدافع القديم

إلى ممارسة الاستمناء. «واللعب» هي الكلمة الفعلية التي تستخدم في التربية لوصف نشاط اليدين في أعضاء التذكير. ومن الجدير بالاهتمام أن قصة زفايج - كما يرى فرويد - تأتي على لسان الأم وليس على لسان الإبن. فلا بد أن مما يطري الابن أن يفكر: «لو علمت أمي فقط أية أخطار يحملها إلى الاستمناء، لانقذتني بالتأكيد منها بأن تسمح لي أن أصرف كل ميولي في جسدها هي». كما أن معادلة الأم مع إحدى البغايا - التي يضعها الشاب في القصة - ترتبط بنفس التخييل. إنها تدخل الشيء الذي لا يمكن بلوغه مع ما يمكن بلوغه بسهولة. والضمير الفاسد الذي يصاحب هذا التخييل هو الذي يؤدي إلى النهاية الآلية للقصة.

ويلفت فرويد نظرنا إلى أهمية أن نلاحظ كيف أن المصير الذي يعطيه الكاتب للقصة يهدف إلى انكار مغزاها التحليلي، فما هو موضع للتساؤل إلى حد بعيد ما إذا كانت تسود حياة النساء الشبقية دوافع مفاجئة وغامضة. وعلى النقيض من ذلك، يظهر التحليل دائماً غير ملائم للسلوك العجيب من هذه المرأة التي كانت فيما سبق قد هجرت الحب. فقد تسلحت - أخلاصاً منها لذكرى زوجها الراحل - ضد كل أنواع الاغراء المماثلة، ولكنها، وهنا يصدق تخييل الابن - لم تفلت - كام - من تحولها اللاشعوري تماماً للحب نحو إبنها، واستطاع القدر أن يمسكها من هذه النقطة الضعيفة.

ثالثاً: الشاعر مالارميه: شارل مورون[٣]:

يستهل شارل مورون كتابه بتقريره إن البحث الذي قام به عن هذا الشاعر الفرنسي لم يستنفذ، ويرجع أسباب ذلك إلى نقطتين: أولاهما المعنى الحرفي لآثار مالارميه، اذ لما كانت اثاره غامضة، فأن الدارسون أرادوا أن يبددوا الغموض وأن يحاولوا تأويل القصائد أو الأبيات الصعبة أقرب تأويل إلى الاحتمال، وقد وصل هؤلاء الدارسون في ذلك لنتائج إن لم تتفق دائماً

فأن بينها تقارباً كبيرا، والنقطة الثانية هي المعلومات المتصلة بحياة الشاعر، ويدين مورون بهذا الجانب من البحث والتقصي للجهود التي بذلها الدكتور موندور، الذي أمده بعرض واف لحياة هذا الشاعر يضم الخطوط الكبرى ومعظم التفاصيل التي احتاجت اليها الدراسة.

ويتساءل مورون بعد ذلك عما بقي عليه عمله؟ ويجيب على ذلك بأن العمل المنوط به بعد ذلك هو العمل الذي يتم عمقاً لا سطحاً. فقد تأمل النقاد كثيراً في مالارميه، وجاءت تأملاتهم غنية بالنتائج الجميلة. ولكن هذه التأملات قد سبقت توضيح النصوص ومعرفة وقائع حياة هذا الشاعر. ويرى مورون إنه لا بد من إعادة النظر في هذه النتائج.

يرى شارل مورون إن أهم الحوادث في حياة هذا الشاعر هو موت أخته ماريا، التي ماتت في الثالثة عشرة من عمرها عندما كان ستيفان في الخامسة عشرة غير أن كثيرا من الدراسات لم يشر اليها البتة، والبعض يذكرها عرضاً. وهو اغفال خطير في رأي مورون للوقائع العميقة.

ليس في آثار مالارميه إلا نص واحد يذكر ماريا وموتها صراحة، وهذا النص هو في «شكوى خريف» وهو نص يعبر عن الحزن والكآبة: «منذ تركتني ماريا تمضي إلى كوكب آخر، أصبحت أوثر الوحدة دائماً، وأصبحت أحب حباً غريباً خاصاً كل ما يتلخص في هذه الكلمة: السقوط».

وكان مالارميه قد كتب إلى كازاليس، في أول يوليو ١٨٦٢، رسالة ذات دلالة في هذا الصدد، وكان كازاليس قد أرسل إلى صديقه مالارميه صورة حبيبته ايتي، فأجابه مالارميه بما يلي: «أن هناك كلمة تضيء رسالتك كلها»: اليك يا عزيزي مالارميه صورة حبنا الأمر بسيط، مادمنا أخوة، ومع ذلك ما أعذب هذه الكلمة! نعم، إن فتاتك ستصطف في أحلامي إلى جانب شيمين، وبياتريس، وجوليت، وريجينا... وأكثر من ذلك أنها في

قلبي ستصطف إلى جانب ذلك الطيف الشاب المسكين الذي كان أختي خلال ثلاثة عشر عاماً، وكان الشخص الوحيد الذي عبدته، قبل أن أعرفكم جميعاً: ستكون فتاتك المثل الأعلى لي في الحياة، كما أن أختي هي المثل الأعلى لي في الموت».

أي أن الشاعر يرى، وهو في العشرين من عمره، أن موت أخته حادث هام في حياته الداخلية. أنه يقول ذلك لأعز صديق له بلهجة مؤثرة مباشرة ويسر اليه أن أخته هي الكائن الوحيد الذي أحبه إلى ذلك الحين.

ويشير مورون إلى أنه يجب أن نأخذ في إعتبارنا أن مالارميه حينما ماتت أمه عهد به إلى جديه، فكانت أخته ماريا هي الرابطة الحية الوحيدة التي كانت تربط ستيفان إلى الأم وإلى حنان الأم.

ولكن إيتي لم تتزوج كازاليس، بل تزوجت بعد ذلك بمدة طويلة العالم ماسبيرو المتخصص في الآثار المصريه، وماتت عام ١٨٧٧. ويرجع مورون أن مالارميه قد كتب قصيدته المشهورة «إلى عزيزتنا الميتة» من أجل ماسبيرو الذي بقي وحيداً بعد موت زوجته، ولكنه كان يكتبها أيضاً لنفسه ولفقيدته الغاليه من غير شك.

بالإضافة إلى ذلك فأن هناك نص آخر بليغ الدلالة هو «مادة الانشاء الفرنسي» التي كتبها مالارميه حين كان طالباً، وأحتفظ بها (وهذا أمر له دلالة واضحة). فقد طلب من التلاميذ أن يكتب كل منهم قصة يختار موضوعها كما يشاء، فإختار مالارميه للانشاء هذا الموضوع: رجل جالس وحيداً في بيته قرب الموقد يحلم بإبنته الميتة. وفي المقبرة المجاورة، تخرج الفتاة من قبرها، وتأتي تزور أباها، فتجلس إلى جانبه أمام الموقد، وترقص، وتغني، ثم تختفي في الصباح. وكان مالارميه قد كتب هذه الانشاء بعد موت أخته بقليل، أن ماريا هي الفتاة الميتة في مادة الإنشاء.

ويذهب مورون إلى أن المعاني التي يدور عليها شعر مالارميه تلاحظ في موضوع الانشاء هذا، وهي مترابطة فيما بينها، مشدودة إلى مركز مشترك هو حادث اليم بالغ الآثر في حياة الشاعر وفي آثاره. ويرى مورون أننا إذا أردنا أن نعلل حياة الشاعر وآثاره في إتجاه العمق كان عليه أن يوضح دور هذا الحادث العاطفي الأول، وأن نكشف عن أصدائه ورموزه، وأن نتابع خيوط تداعيات المعاني، أي ندرس الشبكة المعقدة من العواطف والتعبيرات التي يبدو أن موت أخته هو مركزها الوحيد.

والتسليم بأن موت ماريا يلعب دوراً هاماً في حياة مالارميه وآثاره، تحضنا - في رأي مورون - على الاتجاه في ناحية التحليل النفسي. ذلك أن مالارميه كان قد فقد أمه في الخامسة من عمره، وهي مرحلة الأزمة الاوديبية الطبيعية، وقد إرتبطت الصدمتان أحداهما بالأخرى، فاذا بالصدمة الثانية توقظ الجرح الأول وتنكؤه. يقول مورون أنه ليس بالمرء حاجة إلى أن يكون عالماً كبيراً من علماء النفس حتى يتخيل أن تعاون ظروف كهذه يمكن أن تكون له في النفس أصداء عاطفية عميقة بعيدة. أن عدداً كبيراً من أمراض العصاب - في رأي مورون - يرجع اصلها إلى صدمة أصابت المرء في طفولته.

وعندما يحلل مورون قصائد هذا الشاعر، يدلنا على أن التحليل النفسي يشبه الأثر المكتوب إلى حد ما بالحلم، ويرى في هذا الحلم اجتماع ما يسمى بالمضمون الظاهر والمضمون الكامن. والمضمون الظاهر هو الحلم كما يبدو لنا، كما نقصه حين نستيقظ، أما المضمون الكامن فهو ما يشتمل عليه هذا الحلم من معنى عميق. وعلى هذا يرى مورون في شعر مالارميه، إذا تمت دراسته دراسة مقارنة، مستويين إثنين، أحدهما هو الارابيسك الظاهر السطحي الذي يتغير من قصيدة إلى قصيدة، والثاني هو الشبكة السفلى الدنيا، التي تظل ثابتة لا تتغير، هذه الشبكة السفلى هي عقدة، هي شبكة من الارتباطات العاطفية.

فإذا عدنا إلى مالارميه وانتهينا إلى أن موت أخته كان نقطة من تلك النقاط الحساسة للشبكة السفلى من الارتباطات العاطفية، فإن كل ما يتصل بذلك الموت من قريب أو بعيد بارتباطات طبيعية أو عرضية كان لا بد بتجمعه أن يشكل حول هذا المركز الأليم مركباً أو عقدة يسري الانفعال في داخله بسهولة كبيرة سريان تيار كهربي في أسلاك متشابكة. ويبرر مورون بعد ذلك التجاوه إلى دراسة قصائد هذا الشاعر من خلال شكل نقدي معين لن يكون نقداً أدبياً بالمعنى الكلاسيكي، كما لن يكون تحليلاً نفسياً بالمعنى الأصلي لهذا المصطلح. فبين النقد الذي إستعمله سانت بوف في دراسته راسين، وبين النقد الذي طبقته ماري بونابارت على أدجاربو، وطبقه لافورج على بودلير، ثمة مجال لأشكال متعددة من النقد. ومن أشكال هذا النقد البحث تحت المعنى المقروء للأثر عن معنى لا شعوري، وأن نكتشف هذا المعنى اللاشعوري. وهذا النوع من النقد يكشف في الأثر عن بعد جديد هو بعد العمق اللاشعوري، فنستطيع أن نوغل في المعنى الذي يشير اليه هذا البعد، نستطيع أن نتعمق لا شعور المؤلف.

من قصائد مالارميه المعروفه قصيدة بعنوان «مللت من الراحة المرة» في هذه القصيدة، يحلم بأن يكون ذلك الصبي الهادىء الذي يجد نشوته في أن يرسم على فنجان منظراً جميلاً، بعد أن مل من الكسل ومن العمل العقيم القاسي كليهما. أن هذا المعنى المقروء يتراءى للفكر مباشرة، غير أن وراء هذا المعنى، معنى كامنا، أن العمل المجهد الذي يشكو منه مالارميه تحاصره فكرة الموت. هذه الفكرة التي تحاصر الشاعر في جميع قصائده في هذه الفترة. ويميل مورون إلى الاعتقاد بأن المقبرة التي جاء ذكرها في تلك القصيدة، على صلة بمقبرة موضوع الانشاء، أي بالمقبرة التي تثوي فيها الصبية ماريا. أن مالارميه في السهرات التي يكتب فيها قصائده، تحاصر فكرة الموت لا شعوره. هو لا يعلم شيئاً عن ذلك، ولكن هذه المحاصرة الخفية تتجلى في وفرة الصور الجنائزية التي تعرض لخياله من تلقاء نفسها:

فكره عقيم، دماغه أشبه بمقبرة، هو نفسه يعمل كحفار قبور. فكيف لا يمل؟ إن الذي يرهق قواه ليس هو العمل، بل هو ان هذا العمل محاصر بفكرة الموت.

وينتهي شارل مورون من تحليله لبعض قصائد مالارميه إلى تعليل محاصرة فكرة الموت له، التي ترجع في رأيه إلى موت الأم والأخت، مبيناً أن هذه الفكرة ثاوية في أخيلته الشعرية لاتبارحها..

ومحاصرة فكرة الموت للشاعر انما ترجع في رأيه إلى عقدة أوديب، إلى تثبته على حب الأخت الميتة. وحب الأخت الميتة مرتبط بحب الأم الميتة، أي ان هناك صعود من الأم إلى الأخت. أن موت الأم حين كان ستيفان في الخامسة من عمره أي في أوج الأزمة الأوديبيه الطبيعية قد سهل هذا الانزلاق من الأم إلى الأخت.

ويوضح مورون أنه ليس من محترفي التحليل النفسي، ويشير إلى أن دراسة ملارميه من قبل شخص غير محترف للتحليل النفسي لها مزايا على الدراسة التي يمكن أن يقوم بها محلل نفسي أخصائي. ذلك أن نبش لا شعور مالارميه يكون عملاً خالياً من الاحترام للشاعر إذا لم تكن الغاية هي هذه الآثار الجميلة التي خلفها لنا. وفي رأيه، أن النزول إلى أعماق الجحيم مع المحافظة على النظر إلى النور أمر يقدر عليه غير المحترف، أكثر مما يقدر عليه المحترف الذي جعلته المعاشرة اليومية للمرضى يألف الاقامة الطويلة في الجحيم.

النقد الأدبي يستطيع ويجب عليه - في رأيه - أن ينزل إلى الأعماق شريطة ألا تغيب عنه غاياته الخاصه، وهي ليست غايات طبية بل جمالية. فإذا استعمل نتائج علم النفس الحديث، كان بالتالي لا يستخدم الأثر الأدبي كمادة يرميها متى وصل إلى التشخيص. فأن الطبيب يحاول دائماً أن يتجاوز العرض، ولكن حين يكون العرض أثراً فنياً، فأن العرض - الأثر

الفني - هو الشيء الوحيد الهام، به نبدأ واليه نعود.

رابعاً: دراسة الدكتور فرج أحمد فرج لقصة يانيل ديان: «طوبى للخائفين»(٧):

يهدف الدكتور فرج أحمد فرج من هذه الدراسة إلى دراسة الشخصية الاسرائيلية بإستخدام منهج التحليل النفسي، واطار هذه الدراسة هو التحليل النفسي نظرية ومنهجياً وحرفياً. ويقول الدكتور فرج أن المادة الخام لهذه الدراسة هي الأدب، أو بعبارة أدق القصة الاسرائيلية. ومحور الرواية في نظر الدكتور فرج هو الخوف، انها تدور حول الانسان والخوف، والإنسان هنا هو الإنسان الاسرائيلي وعلاقته بتاريخه، أو بماضيه، يهرب منه ولكنه كامن في أعماقه.

تبدأ الرواية عندما يكتشف أهل القرية المكان السري الذي يلعب فيه أطفال قرية بيت عون لعبتهم المفضلة «من الأقوى» فيبحثون عن مكان آخر هو بقعة من الأرض الرمادية بين شواهد القبور والصخور الرمادية الخضراء على أعلى منحدر التل. وتشير القرية في رأي الدكتور فرج أحمد إلى العالم بعامة، أما جماعة الأطفال السرية فتشير إلى الصورة المثالية لإسرائيل، أيضاً تشير القرية إلى اليهود والشخصية اليهودية في صورتها التقليدية قبل إنشاء إسرائيل، إلى يهود الشتات بين مختلف الشعوب، أما الأطفال فيرمزون إلى الحلم والأمل، إلى الصورة الإسرائيلية الصهيونية التي تقوم على انقاض الصورة القديمة لليهود.

هذا التناقض الحاد بين جماعة الأطفال السرية، وبين أهل القرية يشبه جدل العبد والسيد كما طرحه لنا هيجل في فينومونولوجيا الروح، عندما بين لنا كيف لا يصبح السيد سيداً إلا بفضل وجود العبد، وكيف ينتهي المطاف بأن يصبح السيد بمعنى ما عبد العبد، فهو عبد لرغبته ونضاله

من أجل السيادة على العبد.

كما أن مكان اللقاء الثاني بين القبور وشواهدها الرمادية اشارة رمزية إلى حتمية قيام البناء الجديد على أنقاض البناء القديم بل على أشلائه. ويحلل الدكتور فرج اللعبة التي يمارسها هؤلاء الأطفال وهي لعبة «من الأقوى» وانها تشير إلى المجموعة في مقابل الآخرين من ناحية، والمجموعة في داخلها أيضاً. فهي مجموعة متفوقة قوامها التحدي وإظهارها القوة في مقابل الآخرين، ويسودها الصراع والفردية والترتيب الهرمي في داخلها. كما أن مضمون اللعب أيضاً وهو تسلق الأشجار وهبوطها، والقفز من فوق صخرة عالية يشير إلى تأكيد القوة الذكرية، كما تذكرنا برموز الفعل الجنسي في الأحلام، الصعود والهبوط، كما أن كسر ساق (موق) عندما تسلق الشجرة العالية ليس مصادفة، فهو خطأ رمزي، عقاب على فعل من أفعال التحدي «الجنسي» لسلطة الأب، والشجرة في نهاية الأمر رمز الأم.

ويشير وصف الشخصية المحورية (الصبي نمرود) البالغ من العمر ثماني سنوات من أنه متين البنيان قوياً أسمر، لفحته الشمس، متموج الشعر، وإلى تأكيد نقاء وتفوق الجنس السامي بسمرته النسبية في مقابل الجنس الآري ببياضه الشديد.

وعندما يتحدث الأب عن نفسه وعن طفولته بين الأطفال الروس، وخوفه من كل شيء، من المدرس والأطفال الروس، ورجال الشرطة، ومن والداه ومن الله، ومن نظرة الغرباء بل وحتى من الطبيعة، ويقارن كل ذلك بحالة ابنه نمرود الذي ينكر عليه الخوف ويقول انه لن يخاف شيئاً. أي أننا - كما يرى الدكتور فرج - نجد أنفسنا بازاء وحدة جدلية لشيء واحد، لنفس الخوف، ظاهراً مثبتاً لدى الأب، وخفياً منفياً لدى الابن. وبما أن فاقد الشيء لا يعطيه فأن الأب يختار نموذجاً يصنع على غراره شخصية الإبن، هذا النموذج هو«جدعون» الملقب بالصخرة، رغم معارضة الأم مظهرة لاستبصار وتفهم بالغين، في نفس الوقت يرفض الأب

أن يكون أبنه على صورة «لامخ» الطيب. وينهي الصبي هذا التضاد بين جدعون ولامخ بأن يدين في حلمه صورة لامخ ويسخر منها بسقوطه في هذا الحلم من على الشجرة وهم يلعبون لعبتهم المفضلة «من القوي». وبسقوط لامخ من على الشجرة يسقط الجانب الذي يرمز له في نفس نمرود، جانب الحب والايمان والفضيلة والتسامح.

وينجح نمرود في تسلق أعلى جبل في إسرائيل في صحبة أبيه وجدعون ويهنئه الأخير قائلاً له.. لقد نجحت، إنك قوي كالصخرة... خذ حذرك فسوف أغار منك... سيبدأون في تسميتك بالصخرة في القرية. وباكتمال ما يطلق عليه الدكتور فرج رحلة التدشين تكتمل حلقات الحصار حول نمرود الصبي، وتكاد تكتمل أيضاً مسيرة التزييف والانفصال عن الأب الآخر، الأب الطيب المتفاهم لامخ.

وعندما يذهب نمرود إلى المعبد ليصلي بصحبة لامخ، يكون لامخ راضياً مرتاح البال، أما نمرود فكان ممزقاً، يفكر في سخرية الآخرين منه، مظهراً بذلك أن ما كان يتعرض له اليهود من سخرية في الشتات، يتعرضون له مرة أخرى في إسرائيل. ويرتاع والداه من دخوله المعبد، ويرتاع أكثر والده، لأن ذلك يذكرهما بجراح قديمة، جراح المهانة والضعف اليهودي ويشرح الأب لابنه ذلك الموضوع بأن يقول له أنه كان من الضروري منذ سنوات مضت المحافظة على دينهم والخضوع في نفس الوقت للتنظيمات. أما الآن فلديهم بدلاً من الدين الأرض. ويقول له: «انك الآن إسرائيلي، أما أنا فكنت مجرد يهودي فقط»، «وإذا أردت أن تصلي فلتصلي إلى السماء لتأتي بالمطر إلى أرضنا لا بالفضيلة إلى نفوسنا.

وهكذا يكشف الأب عن الوجه الصهيوني السافر، الأرض بدلاً من الله، والمطر بدلاً من الفضيلة، والوجه الآخر من الأيديولوجية الصهيونية اللادينية من حيث هي أيديولوجية استيطانية توسعية.

وفي الاحتفال ببلوغ نمرود التاسعة من عمره، يقدم لامخ له هديته، وهي الأرنب الجلدي، وبعض الحلوى، الوداعة والرقة واللاعدوانية، والحب إلا أن هذه الهدايا تقابل من الصبية (الجيل الجديد) بالتهكم والسخرية، وهو بهذا يكشف عن ميول عدوانية، ورفض للطفولة في وداعتها وبراءتها وبعدهاعن العنف والعدوان، لقد تم تشويه هذا الجيل على يدي آبائهم ويقول الأب لابنه اذهب والعب مع الأولاد، أو: ألقي جانباً بلامخ وبكل ما يمثله واقذف بنفسك بين الأولاد عنيفاً ومزيفاً مثلهم، ثم يواجه لامخ متسائلاً: ماذا تريد من أبني، ومعنى هذا السؤال ماذا يريد الجيل القديم، والتراث اليهودي الديني من الجيل الجديد.

إن لامخ في رأي الأب ايفري يمثل الرجل اليهودي جداً في مقابل الرجل الصهيوني الذي يريده لأبنه، ويدور حوار بين الاثنين يفصح فيه لامخ عن حكمته وافرى عن عدوانيته. وحجة الأب أنه يريد أن يصبح أبنه شجاعاً، ويرى لامخ أن ذلك سيشوه الأبن أو الجيل الجديد، وهكذا يقول الدكتور فرج يكشف لامخ عما يطرأ على الشخصية اليهودية من تشويه في ظل الايديولوجية الصهيونية الاسرائيلية. وتأتي هدية الوالد لولده نمرود: المدية أو السكين، معبرة عن الصورة العدوانية التي يريدها لابنه.

وبينما يشير لعب نمرود بالأرنب الجلدي إلى تقبله لطفولته بعض الشيء، تظهر في الأفق بوادر مشاعر أوديبية واضحة كالشعور بالنبذ، والسيطرة، وفقدان الحب وعدم الانتماء ثم الغيرة من أبيه آخر الأمر.

ويدور حديث أثناء الحرب العالمية الثانية بين أهل القرية عن احتمال قيام حرب مع العرب، الأمر الذي لم يستوعبه نمرود، اذ كان ما يعرفه عن العرب تلك القروية التي تبيعهم الخضروات، والذي لا يجد مبرراً لمحاربتها. وهكذا كانت الحرب عاملا في الانفصال الوجد اني بينه وبين الآخرين. ويفكر في وسائل مازوخية بل ويذهب به خياله إلى حد قريب من الانتحار، العدوان المرتد إلى الذات بدلاً من الموضوع.

ويلجأ نمرود إلى سبل لجذب إنتباه والديه مثل الكذب والتمرد والسرقة. ثم يتحول إلى طريق القوة، ويكره الأرنب الدمية حتى أنه طعنه بمديته. ويطلق الدكتور فرج على هذه الحالة مصطلح «عصاب شخصية» ثم يفقد الصبي خوفه، ويحس بأنه قد تغير، وانه لم يصبح صغيراً اذ أنه يحلب الأبقار مما يثير حزن لامخ وأساه.

وينفصل نمرود عن لامخ وما يرمز اليه. ويواجه فقده لامتداده واستمراريته وصار عليه أن يواجه عزلته وعقمه، وكان أول ما فعله هو خلعه لمريلته، أي يتجرد من هويته كيهودي تقليدي كصاحب حانوت وحرفة يدوية.

وتنتهي الحرب، ويذهب نمرود إلى حيفا ليكون قائداً بين الأطفال ويخضعهم لارادته ويعلمهم اللعبة المفضلة بين أطفال قريته، «من الأقوى».

وفي المدينة(حيفا) يصاب أحد الأطفال أثناء لعبهم لعبة«من الأقوى» وعندما يشكو الأباء يبرز لهم نمرود في جسارة قائلاً لهم وماذا في هذا؟ لقد كسرت ساقي فيما مضى! ويعود الصبي إلى بلدته أو وطنه، ولكنه يصبح ميالاً للإنسحاب، مبتعداً عن المرح، ويجد في لامخ التفهم والتقبل، وينجح لامخ بحدسه العميق كما ينجح معالج نفسي محترف في رفع دفاعات الصبي ومقاوماته ليفرج عن متاعبه.

ويدعم الأب لدي نمرود النظرة الاضطهادية، فينصحه بألا يثق في إنسان على الاطلاق، وأنه لا وجود لما يمكن أن يسمي أصدقاء حقيقيون، وإن عليه ألا يتوقع أي شيء على الاطلاق من الناس، وإن صديقه الوحيد قوته. ويعلن له عن حكمته: «إذا خافك الناس إحترموك، وهو في رأي الدكتور فرج ضرب من الفكر النازى، ومن فلسفة القوة لدي نيتشه. ومن منطق ضرورة الحرب والحاجة اليها يكون اقحام جدعون لنفسه في الحرب

العالمية الثانية التي لاناقة لـه فيها ولا جمـل. أما مـوت لامخ فيعني مـوت وهزيمة كل ما هو يهودي طيب في مـواجهة مـا هو صهيـوني إسرائيلي غـير طيب.

ويحلل الـدكتور فـرج إلحاد جـدعون، فهـو لا يـرجـع إلى أسبـاب ايديولوجية أو عقلانية أو نقدية، وانما ببساطة يرجع إلى سبب شخصي ذاتي خالص، ففي رأيه أن لا يليق «بصخرة» أن تصلي، أو أن تدخل معبداً، وهذا امتداد للهروب من الضعف، والمهانة، مهانة اليهـود في الشتات، عنـدما يمارس شعائره بين غير أبناء دينه فيلقي السخرية والاحتقار، ويصبح نمرود جدعون جديد، أما جدعون نفسه فيتحول بعد اصابته إلى لامخ آخر.

ويكبر نمرود ويصبح شاباً ويقابل «ايللي» الفتاة المهاجرة من المجـر، ويكون في تجربتـه الأولى معها وهـو يقبلها طفـلاً وحبيبته أمـا له. ويفجـر سلوكه السادي أثناء الفعل الجنسي معهـا وبعده مـازوخية ايللي، ويمـارس أثناء كل ذلك ما يشبع نرجسيته وشعوره وزهوه بالقوة، والقدرة على تخويف الآخرين.

وعندما يذهبان سوياً (نمرود وايللي) إلى قبر لامـخ يندم عـلى سلوكه ازائه أثناء حياته واغاظته له والسخرية منه والرفض له. ويرى الدكتور فرج أن ما تحقق لنمرود من اشباع نرجسي من خلال الفعل الجنسي بينـه وبين ايللي، بالاضافة إلى أحساسه بقبولها له كما هو من جانب، واعلانها له أيضاً أنه ينطوي على جانب طيب نقي ومعطاء قد يكون وراء ما حـدث له من توازن جديد سمح له بالاستبصار واعلان الندم أمام قبر لامخ. أما عندما يذهبان إلى جدعون، فإن هذا الأخـير يظهـر من دلائل الحكمـة والبصيرة الشيء الكثير وهو الرجل العاجز، ويقول لايللي أن تأتي اليه ليحكي لها عن طفولة نمرود، كاشفاً الغيب عن زمان آت ستكـون فيه طفـولة نمـرود هي الشيء الوحيد الـذي يتشبث به. وعنـدما تـذهب ايللي إلى جدعـون طلباً للمشـورة والحديث عن نمـرود يقول لهـا إذا أردت أن تسمعي عن نمـرود

فاذهبي إلى النبع، تجدين الصبية يلعبون لعبتهم المعتادة من الأقوى، ويتبارون في وضع أيديهم في النار أطول وقت، وتفزع ايللي عندما تشاهد ذلك ويحلل الدكتور فرج لعب الاطفال هذا، بأنه نموذج لما اصطلح على تسميته بالتوحد بالمعتدي، فأطفال هذه القرية الاسرائيلية (بيت عون) يفعلون بأنفسهم - بصورة مخففة ما كان النازي يفعله بآبائهم.

وتظهر مذكرات نمرود التي يسجل فيها رحلته إلى جبل حرمون أحساس جارف بالعظمة والتفرد.

وعندما يعقد قران نمرود وايللي يقدم جدعون هديته إلى ايللي وهي نسخة من اشعاره كتبها بخط يده، ويعتذر عن الذهاب إلى الحفل، فهو قد صار كما يقول يقف في منتصف الطريق، بين الوحدة ومشاركة البشر سعادتهم وأفراحهم، بين الظلام والنور، ويرى الدكتور فرج أن جدعون يكون بكل تمزقاته وصراعاته، صورة نادرة في تجسيدها لتمزق الوعي الاسرائيلي، ممزقة بين غرائز الحياة وغرائز الموت.

ويستعد نمرود للاشتراك في غارة حربية على المواقع السورية عندما تكون زوجته حاملاً، وهذا التجاور المباشر بين الحمل والحرب، أو الجنس والابوة من جانب، والعدوان من جانب آخر لا يأتي عرضاً، فهذا يعني أن نمرود لا يمكن أن يصير أباً الا بعد أن يثبت مقدرته في مجال العدوان. من ناحية أخرى تكشف لنا ايللي عن الدور الذي تشكله الحاجة إلى الحرب والعدوان في البناء النفسي لشخصية نمرود. وتتم العملية بجرح نمرود واصابة زكي ذلك اليهودي اليمني، الجبان الرعديد، اصابة بالغة ويقع في أسر السوريين. لقد كانت «العملية» ضرورة سيكولوجية داخلية لخفض توتر نمرود حتى يستطيع أن يقترب من زوجته، بعد أن يكون قد أثبت رجولته.

وترقد ميريام - أم نمرود - مريضة بمرض غامض، كان حجمها

يتضاءل يوماً بعد يوم، وتزداد نحافتها، إلا أنها لم تكن تكف عن العمل. ويفسر الدكتور فرج مرض ميريام بأنه مرض غير جسمي، شيء روحي أو معنوي، أو وجودي، أن وجود ميريام صار إلى انكماش وتضاؤل لا يمكن تشخيصه مادياً ولا علاجه مادياً أيضاً، لم يعد لها مكان في قلوب الآخرين. فميريام - من حيث هي لب الوجود اليهودي في صورته الطيبة يصبح بالتدريج مرفوضاً ومنبوذاً من المجتمع المسمى بالجديد. ويقول نمرود لزوجته «دعيها تموت في سلام» ثم يقول أيضاً لها أنها لن تعيش أبداً لترى الطفل يلعب في ساحة دارهم. نمرود إذن جيل الصابرا حملة الأيديولوجية الصهيونية الاسرائيلية العدوانية يؤكد أن لا وجود للجذور اليهودية في دماء الجيل الجديد، وكأن ولد نمرود لا يمكن أن يولد ويرى النور وميريام على ظهر الأرض. وتوضح القصة من خلال وصف علاقة نمرود بأمه، طبيعة علاقة نمرود - وجيله كله بأمه، علاقة الاغتراب والانفصال والعجز عن التواصل والتبادل.

وتموت ميريام ونمرود غائباً لا يعلم أحد أين هو، ولا سبب غيابه، ولا موعد عودته، انفصال كامل وتام بين نمرود وأمه لحظة موتها. وكان نمرود رغم معرفته بأن هذا آخر أيام أمه على الأرض، يتسلق الجبل الأبيض الوحشي. كان نمرود يواجه الموت بطريقته الشخصية، بطبيعته المبنية على التحدي، راكباً الصعب، يتصبب عرقاً، مصعداً في الطريق إلى إله ما، إله خاص به وحده، مظهراً بذلك جوعه النرجسي إلى التفرد، تلك الرغبة السرابية التي لا تعرف الشبع ولا تجد سبيلاً إلى ريها في اثبات الذات.

وعندما يعود نمرود إلى البيت بعد تشييع جثمان أمه ودفنها، لا يجد زوجته ايللي، لقد هجرت المنزل، ويكون نمرود بعد معرفته لذلك أشبه برضيع انصرفت عنه أمه خلسة، ويذهب إلى أبيه مستنجداً. ونعلم أن ايللي تكرر قولها أنها لا تريد الطفل، وإنما تريد «أباها» أي تعود طفلة في المرحلة الأوديبية، لبعض الوقت. كما انها لا تريد أن تكون أماً

لابن «صخري» وانما تريد أن تعود طفلة في أحضان أب يهودي من طراز «لامخ». إن طلب الأب هنا - كما يرى ذلك الدكتور فرج - لا يعرب فقط عن مجرد رغبة أوديبية، وانما يعبر أيضاً عن رفض الايديولوجية الصهونية - الاسرائيلية، ايديولوجية جيل الصابرا ممثلا في نمرود، وطلب الأمن والحماية في ظل اطار آخر للوجود، اطار يهودي خالص، ولأن هذا غير ممكن، فقد استسلمت ايللي بالتدريج لنمرود. ويذهب نمرود اليها في تل أبيب ويعود بها إلى البيت.

وعندما ينتحر جدعون يترك خطاباً إلى نمرود، نعرف منه أن ايللي قد إختصته بسر وهو أن الحمل كان خطراً عليها كما أخبرها بذلك الطبيب، وأن جدعون طلب منها المخاطرة وعدم التضحية بالجنين. ويشير ذلك إلى أن ميلاد ما هو صهيوني يشكل خطراً على بقاء ما هو يهودي. فأن ايللي هي ميريام الجديده، وهي أيضاً لامخ إلى حد ما، أما ابن ميريام الوليد فهو امتداد لجدعون، فقد سمى جدعون الجديد، وجدعون القديم هو أول الصخور أو هو أول صقور الأيديولوجية الصهيونية، وهو أيضاً المثل الأعلى لنمرود، كما كان المثل الأعلى لأبيه افرى.

ويولد جدعون الجديد أو «جيدي» في ذات اليوم الذي يموت فيه جدعون أول الصخور، ويتم تنشئة الصغير على ذات القيم والمبادىء التي عليها والده، وبذلك ينتصر الجانب الصهيوني العدواني الدفاعي على الجانب اليهودي والانساني السوى.

وعندما يكبر جدعون الجديد ويبلغ السادسة، ويأخذ في لعب اللعبة المعتادة «من الأقوى» سابحاً في البحيرة، ويحس والده نمرود الذي كان يرقبه أنه موشك على الغرق، وعندما يجد نفسه بازاء احتمال خطر حقيقي يمس جوهر وجوده وصميم كيانه النرجسي، ولده جدعون الذي كان يريده أن يكون جدعونا لم تعرف اسرائيل جدعونا مثله، يندفع نمرود إلى ولده ملقياً بنفسه في النهر لانقاذه، وعندما يمسك بولده السابح عبر النهر يصيح به ولده

غاضباً قائلاً له أنه قد اتلف كل شيء. ويبكي نمرود، ويأخذ الصبي إلى أمه، وهذه هي المرة الأولى التي يفطن فيها نمرود إلى حاجة الطفل إلى الأم. وتنتهي الرواية وتشير آخر كلماتها إلى الأرنب اللعبة الذي ظل شامخاً.

ويتساءل الدكتور فرج: هل تريد منا يائيل ديان، المرأة في المقام الأول، واليهودية التي تكتب بالانجليزية، وليس بالعبرية في المقام الثاني، ثم الاسرائيلية أبنة الجنرال موشي ديان - بطل الحرب - صخرة صخور اسرائيل في المقام الثالث، هل تريد أن تقول لنا - بلغة أوربية شديدة الشبه في روحها بموعظة الجبل للمسيح، طوبي للخائفين، فلهم وحدهم البقاء، ففي ضعفهم قدرة على الحب والبقاء والنماء.

وفي التأملات الختامية عن الشخصية الاسرائيلية بعد تحليله، لمضمون الرواية، يأخذ الدكتور فرج ما جاء فيها عن دفع أبطال الرواية، الأب افري، وجدعون والأم ميريام للصبي بعيداً عن المعبد وعن لامخ وعن الله مؤكدين له أنهم لم يعودوا في حاجة إلى اله، وانما هم في حاجة إلى المطر، وأن التراب هو المهم، على أنه الحاد انكاري هروبي وليس الحاد بمعنى تخلي عن الدين وانصراف كامل عنه، فأن المبالغة في النفي تأكيد لوجود المنفي.

ويخلص الدكتور فرج من كل ذلك إلى أن اليهودي، أو ما هو يهودي لازال في الشتات، كان في أوربا أسيراً خلف جدران المعازل أو الجيتو، وفي اسرائيل فرض عليه الأسر خلف قناع «الصهيونية» القائم على التوحد بالمعتدي وبناء شخصية مصنوعة تقوم على القوة والتفوق على نمط نازي آري كان يضع نفسه فوق الجميع، جميع دول العالم ودول أوربا، وفي إسرائيل يضع نفسه فوق العرب والفلسطينيين. ويرى أيضاً أن يائيل ديان ذاتها تفطن بحدس عميق ونفاذ إلى هذه الحقيقة، إلى ضرورة وجود الحرب والعدو للحفاظ على التوازن النفسي الداخلي أو بعبارة أخرى لاستمرار

عملية التعيين الذاتي بالمعتدي حفاظاً على الشعور بالسيادة والتفوق، كيلا يعود الشعور القديم بالدونية والنقص.

ويحمل جيل القادة والرواد والأمل، صقور الفكر الصهيوني الاسرائيلي هذا التناقض الذي لا مهرب منه، كما أظهرت ذلك دراسة الدكتور قدري حفني في دراسته عن جيل الصابرا ودراسته الرائدة عن «تجسيد الوهم»، وكذلك أيضاً دراسته للشخصية الاسرائيلية «الأشكنازيم».

الباب الثاني

الفصل الرابع

تاريخ حياة فيرجينيا وولف

تعرف دائرة المعارف البريطانية[1] فيرجينيا وولف، بأنها: فيرجينيا أديلاين وولف (من عائلة ستيفن)، ولدت في ٢٥ يناير من عام ١٨٨٢ في لندن وتوفيت في ٢٨ مارس من عام ١٩٤١، بأن أغرقت نفسها بالقرب من بيتها في سسكس Sussex بعد إحدى نوبات المرض العقلي التي كانت تعاودها.

كما أنها مؤلفة ساهمت مساهمة أصيلة ومبدعة في شكل الرواية، وأحد أكثر النقاد شهرة في زمانها.

وقد تلقت تعليمها في البيت على يدي والدها: سيرليسلي ستيفن، والتي عاشت بعد رحيله عام ١٩٠٤ في ميدان جوردون بلندن، والذي أصبح فيما بعد مركز الجماعة Bloomsbury.

وفي عام ١٩١٢ تزوجت ليونارد وولف، وأسسا سوياً عام ١٩١٧ دار هوجارث للنشر، التي نشرت كتبها.

وبعد نشر رواية «رحلة في الخارج» The Voyage Out عام ١٩١٥، ورواية«الليل والنهار» Night and Day عام ١٩١٩، بدأت فيرجينيا وولف في اجراء التجارب. فقد كانت تريد تأكيد استمرارية تدفق الخبرة، كما كانت ولوعة أيضاً بالطريقة التي يخبر بها الزمن، سواء في تتابع الدقائق أو تدفق السنوات والقرون.

وفي رواياتها إبتداء من حجرة يعقوب Jacob's Room (١٩٢٢) وما بعدها حاولت تسجيل تأثير الزمن الحاضر ومـرور الزمن وتـدفقه في خـبرة الفرد، على وعي الشخصيات بالزمن التاريخي.

وفي مسـزدالـواي Mrs. Dalloway (١٩٢٥)، وإلى الفنـار To the Lighthouse (١٩٢٧)، استمرت في إستخدام اسلوبها البارع، وفوق كل شيء فقد صاغت كل هذه الروايات في شكل محكم التنسيق، بإستخـدام الأساليب الشعرية تارة مثل إستخدام الصور المرتدة وتارة بـالاقتصار عـلى زمن الحدث.

أما أورلاندو Orlando (١٩٢٨) فهي فانتازيا تاريخية، مع ذكريات عن انجلترا، وخصوصاً الأدب فيها منذ اليزابث الأولى حتى عام ١٩٢٨.

وفي مقالاتها الطويلة «حجرة الشخص الخاصة» A Room of One's OWN فهي تشرح الصعوبات التي تواجه الكاتبات الأناث في عالم الرجال.

واذا عدنا إلى الرواية، فأن المؤلفه في الأمواج The Waves (١٩٣١) اقتصرت(كما ترى دائرة المعارف البريطانية) على تسجيل تيار الوعي أو تيار الشعور Stream of Consciousness. وفي هذه الرواية يعيش البطل خلال شخصية أو أخرى من الشخصيات الست من الطفولة حتى سن الشيخـوخة، وهذه الشخصيات تمثل ستة نماذج من الشعور تتبـاين في وضوح، ولكنهـا تمثل خبرة سبع حقب للإنسان، أكثر منها شخصيات تحكمها الأحداث.

أما رواية السنوات The Years (١٩٣٧) فهي أكثر اتســاعاً، وأكـثر تقليـديـة. وفي روايـة بـين الفصـــول Between the Acts (١٩٤١) فـأن الحدث، كما في رواية مسزدالواى يحدث في يوم واحد.

وتتضمن روايـات فيرجينيـا وولف بعض الشخصيات التي لا تنسى مثل: مستر ومسزرامزى في رواية «إلى الفنار» وهما نموذجان لوالديها.

وأحسن مقالاتها النقدية تضمنها كتاب «القارىء العادي» (١٩٢٥) The Common Reader، والقارىء العادي «الجزء الثاني» (١٩٣٢). وموت فراشة The Death of Moth (١٩٤٢) وغيرها.

وقد نشر ليونارد وولف(زوجها) بعد موتها، في مجلة «يوميات الأدباء» «A Writers Diary» مقتطفات من يوميات زوجته. وقد كشفت هذه المقتطفات الكثير عن طريقتها في الكتابة، كما أوضحت أنها تكون أثناء التأليف في حالة من الهياج الشديد والجهد العظيم، وكم كانت تشعر بالانهاك والتعب الشديدين أثناءه، كما كانت تعاني من الشعور بالفشل الذي يلازمها عندما لا تفي النتيجة بالهدف المنشود.

وهكذا نرى ان دائرة المعارف البريطانية قد إهتمت في المقام الأول بالانتاج الأدبي لفيرجينيا وولف، أكثر من اهتمامها بحياتها الشخصية والاجتماعية، وهو ما وجدناه لدي الدكتور طه محمود طه[1] في عرضه وتلخيصه لكتابين كبيرين عن سيرة حياة هذه الكاتبة قام بإعدادهما أبن أختها «بل كوينتين» في جزئين:

الكتاب الأول عن فيرجينيا ستيفن ويسجل لحياتها إعتباراً من مولدها في عام ١٨٨٢(في الواقع قبل ذلك بمائة عام فقد تتبع تاريخ العائلة إلى هذا التاريخ) حتى زواجها في عام ١٩١٢.

والكتاب الثاني، يتناول سيرتها الذاتية إعتباراً من زواجها في عام ١٩١٢ حتى انتحارها في عام ١٩٤١. والجزءان صدرا عام ١٩٧٣.

أولاً: فيرجينيا وولف من مولدها حتى زواجها:١٨٨٢ ـ ١٩١٢:

التحق والد فيرجينيا بجامعة كمبردج ورسم قسيسا عام ١٨٥٩، كما كان متبعاً وخلع عام ١٨٦٢ رداء الكهنوت واتجه للحياة الدنيوية، وذهب إلى لندن حيث حصل على عمل هو الاشراف على قاموس السير الوطنية،

ويعترف بفضله كمؤرخ وفيلسوف وأديب ومحرر لاحدى المجلات.

تزوج مستر ليزلي وانجب ابنته لورا عام ١٨٧٠ وتوفيت زوجته وهي تضع مولودها الثاني عام ١٨٧٥. وتزوج من صديقته عام ١٨٧٨، وكان لها من زوجها السابق جورج وستيلا وجيرالد، وكانت امرأة شجاعة استطاعت أن تعني بأولادها الثلاثة وابنة زوجها المجنونة لورا. كان ليزلي في الخمسين وهي في الأربعين وما زالت امرأة مخصبة. واضافا فانيسا بعد عام واحد إلى العائلة، وفي العام الثاني انجبت ولداً (توبي)، وصمما على الحد من النسل، فقد كانت أحوال العائلة غير مرضية، ولكن وسائل منع الحمل لم تكن متطورة، وبعد عام ونصف وصلت فيرجينيا ولحقها في العام التالي ادريان (لمسز رامزي في رواية «إلى الفنار» أربعة أولاد وبنتان) كانت فيرجينيا تدرك أن الدماء التي في عروقها تأتي من رافدين مختلفين، كان آل ستيفن (فرع والدها) من أصحاب القلم ويتمتعون بموهبة الكتابة، أما أفراد عائلة والدتها فلم يكونوا من المفكرين أو الكتاب بل كانوا يتميزون بجمال الوجه ودقة التقاطيع والأناقة والأرستقراطية.

لم تتعلم فيرجينيا الكلام إلا في سن الثالثة، وعندما انطلق لسانها بالكلام، أصبحت الكلمات اسلحتها المفضلة. كانت حجرة الأطفال مكاناً للحب والمنازعات في آن واحد، ونشأت بينها وبين أختها فانيسا علاقة خاصة بالرغم من التباين الواضح في الشخصيتين، منذ البداية اتفقتا على أن تصبح فيرجينيا كاتبة وفانيسا رسامة.

قبل أن تبلغ السابعة من عمرها كانت والدتها تعلمها اللاتينية والفرنسية والتاريخ، بينما أخذ والدها على عاتقه تعليم أولاده الرياضيات والرسم والرقص والموسيقى وآداب السلوك والمشي والجلوس.

قضت فيرجينيا فترات سعيدة من حياتها في مدينة سانت آيفز الساحلية وتدخل الفراشات والبحر والأمواج وسمك البيلشارد حياتها في وقت مبكر.

كانت هذه الفترة أسعد فترات حياتها، ولكن سعادتها في هذا الفردوس لم تدم طويلاً، وسرعان ما أطلت أشباح الجنون والموت والفاجعة على حياتها، فقد أصيب ابن عمها في حادثة أثرت على قواه العقلية، وأخذت تصرفاته تقلق بال الأسرة وتهدد حياتهم، ثم تدهورت صحة والدها عام ١٨٨٨ ويصاب بأزمة حادة ويلازم الفراش عام ١٨٩١، وينصحه الأطباء بالتخلي عن الاشراف على قاموس «السير الوطنية». كان أكثر ما يشغل بال رب الأسرة حالتهم المالية. وحاولت الزوجة أن تخفف من أعبائه بتحمل مسئوليات كثيرة، واعتلت صحتها وتوفيت عام ١٨٩٥ .

جورج وحياة فيرجينيا العاطفية:

بلغ أخوها من أمها السابعة والعشرين، واخذت تصرفاته حيال فيرجينيا وستيلا - كما يقول المؤلف - تتحول من مجرد حنان وعطف نحو أختيه إلى عاطفة مشبوبة يشوبها ميل جنسي، فكان يداعب اخته فيرجينيا وهي تستذكر دورسها وتنتقل المداعبة فيما بعد إلى حجرة النوم. ويدخل كيوبيد حياتها في غير صورته التقليدية، وتتعرف على الحب بصورة تختلف عن الأفلاطونية البريئة التي رسمتها في ذهنها. وأحست فيرجينيا أن جورج قد أفسد حياتها العاطفية قبل أن تبدأ. ولما كانت تخجل من هذه النواحي الجنسية والعاطفية، آثرت الصمت، وأصبحت ترتعب منها، واضطرت، لكي تحمي وتحصن نفسها منها، إلى اتخاذ مواقف سلبية جامدة باردة حيالها. ويقول المؤلف إن ذلك يظهر واضحاً في العلاقات الزوجية في قصتيها «مسزدالواي»، «إلى الفنار». ولكن المؤلف لا يستطيع أن يجزم بأن هذه الصدمة العاطفية هي التي أدت إلى تلك الهزات النفسية العنيفة التي أصيبت بها فيرجينيا فيما بعد، وربما عاود جورج وقاحته في تاريخ لاحق بعد وفاة والدتها.

لقد بدأت حياتها العاطفية بجرح غائر لم تستطع منه الشفاء، كما انها

لم ترغب طوال حياتها في الاعتراف بهذه الذكريات الأليمة أو في تذكرها. ولكنها كانت تذكر وتتذكر ما يصاحب هذه الحالات النفسية من أعراض جسدية. ففي مذكراتها في هذه الفترة لا تذكر ما تعرض له ذهنها من اضطراب وتشويش، وما كانت تسمعه وتطلق عليه «تلك الأصوات المرعبة»، بل تشير إلى أعراض جسديه اخرى مثل ارتفاع نبضها إلى درجة لا تطاق، وتصبح سريعة الغضب، عصبية المزاج، ثم سرعان ما يصيبها الاكتئاب والنفور، وأصبحت تخشى الناس وتخافهم، ويحمر وجهها خجلاً إذا ما خاطبها أحد، وتمشي منكسة الرأس.

ولم يكن في وسع طبيب العائلة، إلا أن يمنعها من القراءة والدراسة، ونصحها بنظام بسيط في الحياة مع نزهات قصيرة خارج البيت.

وفي عام ١٩٠٢ أنعم على والدها بلقب سير، ويصاب بالسرطان ويتوفى في عام ١٩٠٤.

الانهيار العصبي الثاني ومحاولتها الانتحار:

تصاب في عام ١٩٠٤ بانهيار عصبي آخر، وتحزن على والدها، ويأخذ حزنها طابعاً هيستيريا. وكانت تسمع أصواتاً غريبة تحثها على الاتيان بأعمال حمقاء. واعتقدت أن هذه التخيلات نتيجة للافراط في الأكل فحرمت نفسها من الطعام. وحاولت الانتحار للمرة الأولى بالقاء نفسها من نافذة، غير أن النافذة لم تكن عالية. كانت ترقد في فراشها تستمع إلى الطيور وهي تغني باليونانية، وترى الملك ادوارد السابع مختفياً في نبات صحراوي ويسب بلغة سوقية. وظلت فيرجينيا «مجنونة» طوال هذا الصيف من ذلك العام (١٩٠٤).

علاقتها بالرجال والزواج:

يعتبر والتر هيدلام أول «رجل» في حياة فيرجينيا العاطفية، وكان يكبرها بأربعة وعشرين عاماً. ولم توافق فانيسا اختها على هذه العلاقة لانها كانت تراه زير نساء، يهتم بالفتيات الصغيرات، وحزنت فيرجينيا عليه حزناً شديداً عندما توفي عام ١٩٠٨.

وكان أفراد جماعة بلومز بيري يرون أن الشخص المناسب لفيرجينيا هو ليتون ستراتش ولكنه كما يؤكد المؤلف، كان لوطياً، وتعلق أختها على هذا الرأي: «أفضل أن يكون ليتون زوجاً لاختي بدلاً من أي رجل آخر أعرفه، ولكن الطريقة الوحيدة التي أراها تحقق ذلك هي أن يقع في غرام ادريان (أخوها)، وحتى لو حدث ذلك، فقد يرفض ادريان». وسرعان ما يظهر على مسرح الحوادث زوج آخر هو ادوارد هيلتون، ولكنه لم يعجبها، فقد كان كما وصفته أختها «كالفيل في محل للخزف والصيني». ويشير المؤلف (وهو ابن أختها فانيسا) إلى التجاذب الذي حدث بين فيرجينيا وزوج أختها (والد المؤلف). فبعد زواج أختها وجد كلايف بيل نفسه متيما بحب فيرجينيا، وينهي المؤلف هذه القصة بقوله إن الأمر لم يكن سوى خيانة زوجية بسيطة انتهت في الفراش.

ويرى المؤلف بأنه لو كانت فيرجينيا قد وقعت في غرام أحد، فلن يكون سوى اختها فانيسا فالرسائل بينهما لم تنقطع، وكلها تشبه الرسائل الغرامية.

وفي عام ١٩٠٩ يطلب يدها ليتون ستراتش، وتوافق على الزواج منه ولكنه اكتشف إن الأمر ليس بهذه البساطة، فقد راعه أن يكتشف انها من الجنس اللطيف، وراعته عذريتها وسذاجتها، وانزعج حين أدرك انها قد تقبله زوجاً، وأدرك أن جنة الزواج التي يحلم بها شيء مستحيل. وعاونته فيرجينيا على الفرار منها. لقد راودتها فكرة الزواج منه وراقتها ولكنها، كما

اعترفت فيما بعد ، كانت جبانة جنسيا، وأن خبرتها الجنسية الوحيدة مع الرجال كانت تجربة مفزعة تثير الاشمئزاز، ومع ذلك كانت ترغب في الزواج، فقد بلغت السابعة والعشرين من عمرها وتعبت من كونها عانسا. تعبت من عيشتها مع اخوها ادريان. وكانت في حاجة إلى زوج تحترم عقله وتفكيره، فقد كانت تقدر الذكاء الخلاق. كان شذوذ ليتون الجنسي بمثابة مصدر ضمان وطمأنينة لها. وكزوج فلن يكون ملحاً، ولن يكون من الصعب إرضاؤه. وافترق الاثنان عام ١٩٠٩.

وتعاودها النوبات العصبية وتكتب لاختها في يونيو ١٩١١: «لم أستطع الكتابة، وخرجت كل الشياطين سوداء كثيفة الشعر. ها أنا في التاسعة والعشرين، دون زواج، مثال للفشل، دون أطفال، مجنونة أيضاً، لا أجيد الكتابة.»

ويعود ليونارد وولف من سيلان عام ١٩١١ وهو أحد أفراد جماعة بلومز بيرى، وتتوطد علاقته بفرجينيا، وطلب يدها ووافقت على الزواج منه.

ثانياً: فيرجينيا وولف من زواجها حتى انتحارها:١٩١٢ ـ ١٩٤١:

تم الزواج بين فيرجينيا وليونارد وولف عام ١٩١٢، واكتشف الإثنان بعد زواجهما أن كلا منهما يكمل الآخر، وكان الحب الذي بينهما من القوة بحيث استطاعا التغلب على مشاكل الزواج في المستقبل، وعلى جنون فيرجينيا، ويؤكد المؤلف إن هذا الحب لم تمتد جزوره إلى الحياة الجسدية. كان أصدقاء فيرجينيا يأملون أن ينجح ليونارد في أن يعيد اليها انوثتها وثقتها بنفسها ويجعلها أكثر استجابة، ويعاونها في التغلب على الخوف من الرجل. ولكن هذا الأمل تبدد. فقد كتبت لاحدى صديقاتها تحدثها عن برودها الجنسي وانهت خطابها بقولها «ربما ما زلت الآنسة سي كما كتبت فانيسا اختها

تقول» كان يبدو أنهما في غاية السعادة، ولكن من الواضح انهما كانا قلقين بشأن برود فيرجينيا.»

كانت فانيسا وليونارد ومعهما فيرجينيا يميلون إلى القاء اللوم على جورج الذي خلف في حياتها الجنسية هذا الجرح الغائر. وكتبت إحدى صديقاتها فيما بعد تقول أن فيرجينيا كانت تبغض حب التملك وحب السيطرة في الرجال، وتكره فيهم صفة الفحولة. وبالرغم من ذلك كله كانت تود لو أنها انجبت أطفالاً. ولكن الأطباء أجمعوا على انه من الخطورة أن تصبح «أماً»، وظلت طوال حياتها تحسد اختها فانيسا، التي انجبت ثلاثة أطفال، مؤلفنا أحدهم.

وانتهت من قصتها «رحلة إلى الخارج في مارس ١٩١٣ وفي إحدى فقرات القصة وصف لحالتها النفسية ونوبات الأرق التي كانت تعانيه.

المحاولة الثانية للانتحار:

تسوء حالتها الصحية وتشتد فيها النزعة الانتحارية، فتتناول مائة حبة من حبوب الفيرونال لتقضي على حياتها وتظل في رعاية الممرضات حتى نهاية هذا العام (١٩١٣)، ويلقي المؤلف باللوم على فانيسا وادريان، فقد كان يجب أن يطلعا ليونارد قبل زواجه منها على حالتها بالتفصيل، ولكنهما حرصا على إخفاء جنونها. وحاول زوجها علاجها عن طريق الراحة والاسترخاء وتناول الوجبات في مواعيد منتظمة وتجنب الاثارة الذهنية. وكان يقرأ في ذلك الوقت «تفسير الأحلام» «لفرويد». ويقول المؤلف أنه من العسير علينا أن نجزم بفائدة التحليل النفسي في حالة فيرجينيا، وكثيراً ما يحجم المحلل النفسي عن علاج المرضى الذين أصيبوا بالجنون فعلاً، وفي رأي المؤلف أن فرويد نفسه ربما عجز عن علاجها بعد إنهيارها العصبي الأول. ولم يكن يسمع أحد في انجلترا بنظريات فرويد عندما أصابها الانهيار العصبي الثاني في عام ١٩٠٤. ويرى المؤلف أنه حتى عام ١٩١٣ لم يكن العلاج النفسي

الفرويدي معروفاً، فقد بدأ أرنست جونز يمارس العلاج النفسي في لندن عام ١٩١٣ . ويبدو للمؤلف، كما يبدو لزوجها، أن مرضها هو الجنون الاكتئابي. وبعد تحسن نسبي، يعاودها الصداع وتدخل إحدى المصحات في عام ١٩١٥ وتميز هذا الإنهيار عما سبقه في المرحلة الأولى، حيث تدخل في مرحلة من مراحل جنون الثرثرة والتشوش الفكري، والاستمرار في الكلام دون توقف حتى ينتهي بها الأمر إلى اللغو والبربرة، ثم تسقط مغشياً عليها، وتظل في غيبوبة لمدة طويلة. وفي نهاية عام ١٩١٥ أصبح من الجلي أنها لن تعود امرأة عادية. وكان من المتوقع أن يعاودها الجنون في أية لحظة، وتصاب بنكسة أشد وأقوى. وبعد عامين من النوبات المتعاقبة كان من الواضح أن عقلها قد أصابه خلل، وأن شخصيتها قد إهتزت بعنف. ونراها في الصفحات الأخيرة من «رحلة إلى الخارج» وقد أزاحت الغطاء لتكشف عما يعتمل في عقلها الباطن، ويغفو الرقيب الفرويدي، وتزحف أحلامها من كهوفها وتخرج وتطل علينا بشياطينها، ودفع بها هذا الكتاب (في رأي المؤلف) إلى الجنون المطبق.

فيرجينيا ومسز رامزي في «إلى الفنار»:

من الممكن في رأي المؤلف إستخلاص بعض خيوط هذه الفترة من عام ١٩٢٣ حتى عام ١٩٢٥ على النحو التالي: حسرة دائمة، وداء عضال، عدم قدرتها على إنجاب الأطفال، حسد يأكل قلبها من آن لآخر، فقد إستطاعت أختها فانيسا أن تكون أسرة، وتعيش أكثر طلاقة وحرية من حياة فيرجينيا بالرغم من مسئولياتها العائلية. وأحست فيرجينيا أن حياتها وقد جاوزت الأربعين، قد بدأت تفلت من يدها، وأنه من الممكن، كما تكرر وتؤكد ذلك في «إلى الفنار» أن تمسك بهذه الحياة، وبهذه اللحظات، أو على الأقل، وبطريقة غامضة، من الممكن أن تجعل نبض هذه الحياة يدق ببطء.

وفي الفترة من يونيو ١٩٢٥ حتى ديسمبر ١٩٢٨ أتمت «إلى الفنار» ووضعت الخطوط الأولى لفكرة قصتها «الأمواج» وجاء بمذكراتها:

«أستيقظت، ربما الساعة ٣ ـ آه أنها تبدأ. . . أنها آتية ـ الرعب ـ فهي تشبه الموجة المؤلمة التي تتضخم حول القلب ـ تطوحني في الهواء. . . . أنا تعسة، تعسة، مكتئبة منقبضة ـ يا إلهي، إني اتمنى الموت، ولكن لماذا هذا الاحساس؟ لارقبن الموجة وهي تعلو. . إني أرصدها فانيسا، أطفال، إخفاق. نهم إني أرى ذلك. إخفاق، إخفاق، وتعلوا الموجة. ».

كما تشير يومياتها في تلك الفترة إلى صورة مفزعة «لزعنفة» تتهددها بالخطر، تراها تشق الأمواج. وربما كانت ترمز إلى خطر داهم (في رأي المؤلف) يلاحقها أو إلى حيوان يريد إفتراسها. وتدخل في دوامة الأمواج حتى تصاب بإنهيار مفاجىء في عام ١٩٢٥ وتظل مريضة لمدة شهرين.

الرجل والمرأة: أورلاندو:

تتوطد علاقة فيرجينيا بصديقتها فيتا ساكفيل ويست (مسزهارولد نيكلسون) وتقع فيتا في غرام فيرجينيا، ولما كانت غيورة متقدة الحس أحبتها كما لو كان رجل قد أحبها، بتلهف رجالي لنوع من الاشباع الجسدي، حتى عندما كانت فيرجينيا في ذلك الوقت في الأربعينات من عمرها.

ويرى المؤلف إن جذور قصة أورلاندو في هذه العلاقة. فبطل القصة شاب وسيم يقع في غرام ملكة سرعان ما تهجره، ويعتكف في منزله الريفي. وتمر حوادث القصة سريعة، فنراه يقضي ليلة مع الراقصة روزينا، ثم يصاب بغيبوبة لمدة أسبوع، ويصحو ليجد نفسه قد تحول إلى امرأة. وتعيش ليدي اورلاندو عبر القرون، وتقابل العظماء والأدباء، وتتزوج من بحار وتنجب طفلاً، وتصل بنا إلى عام ١٩٢٨ لتستقر في بيت العائلة.

هذا التحول في الشخصية الرئيسية للقصة من رجل إلى امرأة في رأي المؤلف يوحي بأغرب التفسيرات والتأويلات، كما يؤكد أن العلاقة بين فيرجينيا وفيتا لم تكن مجرد علاقة أفلاطونيه بين امرأة وأخرى بل تعدتها إلى العناق والمضاجعة. وتعتبر أورلاندو شبه ترجمة ذاتية لفيرجينيا، لأنها تخلد هذا الحب الذي تكنه لفيتا.

ونشرت روايتها الأمواج في عام ١٩٣١ وفي عام ١٩٣٢بلغت الخمسين من عمرها ويتوفى صديقها ليتون ستراتش، وصديقها الرسام روجر فراى عام ١٩٣٤ ويهاجمها النقاد بعنف، ويصفها أحدهم بأنها «شيئاً تافهاً، في غاية الضآلة» كما يصفها أحدهم بأنها «بائعة متجولة تروج لمخدرات وافيون الرأسمالية» وتحس بافول نجمها، وينادي جمهور الأدباء بالبعد عن الفن للفن، والاتجاه بالأدب إلى الالتزام وإلى الاصلاح الاجتماعي، ويمسك هتلر بزمام الأمور، ويغزو الايطاليون الحبشه عام ١٩٣٥، وتبدأ الحرب الأهلية الاسبانية عام ١٩٣٦، وكانت فيرجينيا تكره العنف (فيما يرى المؤلف) فهو مظهر من مظاهر الفحولة يذكرها بالرجل، وتداعى سوق الأوراق المالية في أمريكا وظهرت البطاله والثورة، والثورة المضادة، ثم الحرب العالمية الثانية. وتمتلىء شوارع لندن باللاجئين، وكان منهم فرويد وتزوره فيرجينيا وولف ويهديها فرويد زهرة نرجس.

وتقضي معظم وقتها بين عامي ١٩٣٩، ١٩٤٠ في منزل ريفي بجوار نهر أوز، وتطوف بذهنها فكرة الانتحار هي وزوجها، أما عن طريق غاز السيارة المحترق، أو بأستعمال المورفين. وفي مذكراتها ويومياتها تشير إلى مكان وزمان الإنتحار من آن لآخر.

وفي الصباح الجمعة ٢٨ مارس ١٩٤١ خرجت فيرجينيا كعادتها إلى حديقة المنزل، وفي حجرتها هناك، سطرت رسالتين واحدة لزوجها والثانية لأختها فانيسا، وفيهما تؤكد أنها عادت تسمع هذه الأصوات المزعجة وأنها

على ثقة من إستحالة شفائها ثم أنسلت خارج المنزل إلى شاطىء النهر، وتعدّ للأمر عدته هذه المرة لكي لا تفشل محاولتها، وتترك عصاها على شاطىء النهر، وتحشر حجراً في جيب معطفها وتسعى إلى حتفها. إلى «تلك التجربة» كما قالت ذات مرة لصديقتها فيتا.

الفصل الخامس

إلى الفنـار To the Lighthouse

يقول جورج مـور(*) عن الأدب القصصي لفيرجينيـا وولف أننا لا نـرى الأشيـاء في قصصها كـما هي، بل نـرى الأشياء وقـد امتزجت امـتزاجاً لا ينفصم بالرأي نفسه(٣٨).

وترى روث تمبل(٣٨) أن رواية فيرجينيا وولف «إلى الفنار» أكثر رواياتها أخذا بأسلوب الاعتراف، وأكثر تـأثراً بـبروست(*) فكليهما في رأيهـا يعنيان بتسلسل الزمن الداخلي، وكلاهما يستخدمان الـذاكره الـلاارادية كمفتـاح لصدق الخبرة، كما ابتكر الاثنـان أسلوباً مميـزاً لرسم الشخصيـات، يتسم بالتحديد والرسوخ في الزمان والمكان بإختيار تفاصيل واستعارات تزيد عن السرد الطبيعي للأحداث. وفي استخدامهـما للاستعـارات، فأن الشكـل الخارجي لأعمال كل منهما يختلف ويتباين (مطول عند بروست، وأكثر تركيزاً لدي وولف) وفي النهاية فأن كل منهما في رأي روث تمبل ذو أسلوب رثائي، هما يرثيان الحبيب الميت، يرثيان نفسيهما كميتين، ويرثيـان خلود الحب في الزمن وفي الفن.

(*) جورج ادوارد مور More, George Edward (١٨٧٣ ـ ١٩٥٨) فيلسوف انجليزي واقعي. يعتبر أحد أبرز المفكرين البريطانيين في العصر الحديث. قاموس المورد ١٩٨١.

(*) مارسيل بروست Marcel Proust (١٨٧١ ـ ١٩٢٢) روائي فرنسي، يعتبر أحد أبرز ممثلي الرواية النفسية. قاموس المورد ١٩٨١.

وقد ظلت رواية «إلى الفنار» أكثر روايات وولف شيوعاً لعدة سنوات، وقد تكون أكثر رواياتها تناولا بالنقد. وقد تجذب هذه الرواية القارىء العادي لأنها تتناول موضوعاً عالمياً هو الأسرة، وتتناوله بأسلوب مقبول وثاقب، وأحاطت الموضوع بأطار كوني مثير للاعجاب وهو البحر، الذي يسمع في كل مكان.

وقد أختلف النقاد ـ كعهدهم دائماً ـ حول هذه الرواية. فقد لخص نورمان فريد مان (٣٨) عام ١٩٥٥ ست تفسيرات مختلفة عن الجزء الأخير من الرواية.

أن رواية «إلى الفنار» تسجل في وضوح تدفق الزمن وجريانه من ناحية، ودوامه وثباته من ناحية أخرى (٣٨).

ومع الاختلاف الكبير بين النقاد حول هذه الرواية، حتى حول تحديد الشخصية الرئيسية أو البطل في الرواية، إلا أنهم أجمعوا على أن هذه الرواية من أحسن روايات فيرجينيا وولف(٣٨) إلا أن روث تمبل ترجع تناقض الآراء والتفسيرات وتباينها، إلى الغموض الشديد التي تشتمل عليه هذه الرواية، بالإضافة إلى أن النقاد والدارسين يبدعون في تفسيراتهم.

وقد شاركت فيرجينيا وولف نفسها في الحوار الدائر حول هذه الرواية، عندما كتبت في مجلة «يوميات الأدباء» A Writer'sDiary تقول:

«حاولت أن أضع في القصة الأشياء العادية... الحياة... والموت... الخ، ولكن المركز هو شخصية الأب، الذي يجلس في القارب، وهو يسرد أو يروي قائلاً: نحن جميعاً هالكون لا محالة... بينما يسحق تحت قدميه سمكة من أسماك الماكريل.» (١٤ مايو ١٩٢٥ مجلة A.W.D. ص ٧٥ من (٣٨ ص ٩١).

وبعد أن قامت فيرجينيا وولف بدراسة كل شيء بوضوح تقول في مكان آخر من مجلة «يوميات الأدباء»: «ولكن هذا العمل قد يكون أمراً

عاطفياً: أبي، وأمي، والطفل في الحديقة، والموت، والابحار إلى الفنار، وشخصيات الرواية، والطفولة، وهذا الشيء غير الذاتي الذي تجرأت على إنجازه بمساعدة الأصدقاء وهو التحليق في الزمن» (٣٨ص ٩٣).

أما عن الغموض الذي يرى النقاد أنه يغشى ويغلف كل الرواية، فقد دافعت وولف عن ذلك قائلة:

«إن الإعتراف بالغموض الذي يؤلم كل نقاد الرواية، يجعلنا نخاطر بالفكرة التي هي في نظرنا مركز الاهتمام في الوقت الحاضر، بأن تكون الرواية في شكلها الشائع الذي كثيراً ما يضيع الشيء الذي نبحث عنه أكثر مما يحققه. وسواء اطلقنا على ما نبحث عنه اسم الحياة أو الروح، أو الحقيقة أو الواقع، فأنه - وهو الشيء الجوهري - يشتط ويثور، ويأبي أن يحتويه ذلك العمل الفني غير الملائم كما نقدمه» (١٢ص ١٥٤).

وتؤكد فيرجينيا وولف الصلة بين «إلى الفنار» وبين أسرتها. فقد ذكرت أنها وهي كثيراً ما تفكر في والديها، إلا أن كتابة هذه الرواية ابقتهما في ذهنها. من ناحية أخرى فأن شخصية «ليلى» Lily هي كما يرى النقاد فيرجينيا وولف ذاتها، التي تقوم بملاحظة والدها مستر رامزي Mr. Ramsy[٣٨].

وتقع الرواية في ثلاثة أجزاء هي على الترتيب: (١) النافذة(٢) الوقت يمر (٣) الفنار.

وترى روث تمبل أن أحد المعجبين بالمؤلفة إلى حد إنه يوصف بأنه أحد الحواريين يرى أن هناك بعض الاضطراب في الرواية بسبب تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء كل منها له بناؤه الخاص إلى حد أنه يمكن نشر الجزء الأول منفصلاً[٣٨] وقد يكون رأي هذا الناقد جديراً بالمناقشة، كما تذهب روث تمبل، إذ أن هذا الجزء يبدو متفوقاً على الجزئين الآخرين مما قد يسبب عدم الرضا عن الجزئين الآخرين.

الجزء الأول (النافذة) متنوع ولكنه موحد، وقد ابتكرت الشخصية الرئيسية فيه (مسز رامزي) بأكثر الوسائل اقتصاداً (حيث نعلم عن هذه الشخصية من خلال ساعات قليلة من ساعات النهار أكثر مما نعرف عن الشخصيات الأخرى التي نتتبعها خلال ما يزيد على مائتي صفحة) ومن خلال كل هذه الشخصيات نسمع صوت البحر موحيا بخصوبة الحياة ودنو الأجل، وهنا تتألق ثلاث رموز تتواتر كثيراً في روايات فيرجينيا وولف. أول رمز هو النافذة، وهي وسيلة الاتصال بين النفس الأبية الصافية التي تعتزبها فيرجينيا وولف، والمجتمع الذي تحبه وتعيش خلاله. وثاني الرموز هو الحفل. ففي الجزء الأول من الرواية تصل النافذة بين ليلى ومسز رامزي، وتفرق بينهما، وهي تشكل لليلى الصورة التي ترسمها، كما تحدد لمسز رامزي الفنار، وهي أداة لانزوائها وإعتزالها من خلال النظر إلى منظر الفنار. أما الرمز الثاني (الحفل) فقد إكتنفته ثلاثة رموز فنية: طبق الفاكهة المنسق بعناية شديدة، والأشعار التي تلقى، والتي تضفي كلماتها وايقاعاتها نوعاً من الموسيقى تدعم الجو النفسي الذي تم إبتكاره بصرياً. وثالث الرموز هو الفنار، وهو حقيقة واقعة في طفولة فيرجينيا وولف، كما يخبرنا زوجها ليونارد وولف. فليس هناك إنسان نشأ ناظراً إلى الفنار ينكر أهميته للبحر. والفنار ليس تغيراً بل ثباتاً، ليس وقتاً يمر، بل شيئاً دائماً، عنيد، صلب، يقف شامخاً في وسط المياه المترامية الأطراف. وهو كالحقيقة، يختلف بإختلاف الناظر اليه. فالحقيقة، والقدر، يختلف ادراكهما بإختلاف الأفراد، بل ويختلف ادراكهما لدي الفرد الواحد في أوقات مختلفة. لذلك نرى كام وجيمس (أبناء مستر ومسز رامزي) يتعلمان إن الفنار قد يكون هذا وذاك، الأمر وخلافه. وهكذا نرى الفنار من وجهات نظر الأب مستر رامزي، والأم مسز رامزي، والأبناء كام وجيمس، وجميعها تختلف، إلا في أمر واضح هو التقابل والتعارض بين الفنار والأمواج. فسريان الحياة أو جريانها (الأمواج) تحمل في داخلها ضرورة الموت (المصير أو القدر - الفنار) كما أن الفنار بأضوائه المتقطعة يمثل الإنسان في محيط مظلم لطبيعة لا نهائية أبدية[٣٨].

تبدو الرواية إذن ككتاب عن والدي فيرجينيا وولف، ثم تتخذ تدريجياً موضوعاً أكثر تعقيداً وبزوستيا Proustian (نسبة إلى بروست) وهذا الموضوع هو: صدق ذاكرتها عن والديها، وعن علاقتها بهما في الطفولة.

وقد بدأت فيرجينيا وولف كتابة إلى الفنار عام ١٩٢٥ ونشرت الرواية عام ١٩٢٧ وكان عمر الكاتبة ٤٥ عاماً، ومن مذكراتها المنشورة (٥) ندرك أن مسز رامزي هي والدتها، تقول فيرجينيا وولف:

«لم يشغلني حضور روح أمي ألا عندما كنت في أربعينات عمري - ويمكنني أن أحدد التاريخ عن طريق تذكر الوقت الذي إنتهيت فيه من كتابة إلى الفنار. فقد كان في إستطاعتي أن أسمع صوتها، أراها، أتخيل ما يمكن أن تفعله، أو تقوله، وأنا أقوم بأعمالي اليومية. لقد كانت واحدة من تلك الأرواح الخفية التي تلعب دوراً هاماً في حياة كل فرد. وهذا هو النفوذ، وأعني بذلك، هذا الادراك لمجموعات أخرى، الذي يمسنا مساً وثيقاً، الرأي العام. ما يقوله الآخرون ويفكرون فيه، كل تلك المجالات المغناطيسية التي تجذبنا اليها لنكون ما نحن عليه هكذا، أو تنفرنا منها وتجعلنا نختلف عن ذلك، لم يتناولها أحد بالتحليل في تلك السير التي أستمتع بقراءتها، أو ربما أنها تعالج بطريقة غاية في البساطة» (٥ ص ٢٣١):

وكانت فيرجينيا وولف ترى أن كتابة رواية «إلى الفنار» وغيرها بالطبع، نوعاً من العلاج النفسي لها. نقرأ من يومياتها:

«أعود إلى تلك اللحظة مرة أخرى التي يجب أن تكون أكثر وضوحاً وأكثر قابلية للوصف عن النشاطات الأخرى، ألا وهو أثر والدتي. فمن الواضح أنها تسلطت على فكري واستحوذت عليه - بالرغم من أنها توفيت لما كنت في الثالثة عشرة من عمري - إلى سن الأربعة والأربعين. وذات يوم وأنا أسير في ميدان تافيستوك شكلت كما أشكل في بعض الأحيان

كتبي - رواية إلى الفنار - في عجلة بالغة لإرادية على ما يبدو. وبرز شيء وكأنه يتفجر من آخر. فقاعات تتدافع من أنبوبة تعطي الأحساس بتزاحم الأفكار السريع، وتتابع المناظر التي إنطلقت من عقلي حتى أن شفتاي بدتا وكأنهما تتلفظان بمقاطع الكلمات من تلقاء نفسها وأنا أسير. ما الذي نفخ هذه الفقاعات؟ ولماذا إذن؟ ليس لدي أدنى فكرة: ولكنني كتبت الكتاب بسرعة، وعندما فرغت من كتابته لم تعد صورة أمي تستحوز علي. لم أعد أسمع صوتها، لم أعد أراها» (٥ ص ٢٣١).

تدور أحداث الرواية في جزيرة، أي مكان يحاط بالماء من جميع الجهات، وعلى البعد من شاطىء هذه الجزيرة توجد جزيرة أخرى أصغر وعلى صخورها يوجد الفنار الذي يرشد السفن، ويصل الماء ما بين هاتين الجزيرتين. ويرمز الضوء الصادر من الفنار، في رأي ستيلا ماكنيكول[٤٠] إلى العقل أو الذكاء، أما الرحلة فقد تشير إلى رحلة التفكير من فكرة إلى فكرة. كما يرمز إرتباط الماء بالرحلة إرتباطاً قوياً إلى صراع مسز رامزي في الحياة.

ونحن عندما نتصدى لدراسة أعمال فيرجينيا وولف الروائية لا بد لنا أن نأخذ في إعتبارنا أسلوبها المميز شكلاً وموضوعاً. فمن الناحية الشكلية هي تكتب بلغة أقرب إلى لغة الشعر. ومن ناحية المضمون فأنها تستخدم أسلوب تيار الشعور Stream of Consciousness وهو أسلوب برعت فيه فيرجينيا كل البراعة. ولهذا فأننا نرى أنفسنا وقد أخذنا نلهث وراءها وهي تنتقل من فكرة إلى أخرى، ومن مكان إلى مكان، ومن زمان إلى زمان آخر في سرعة مذهلة. ونحن في هذا الصدد سنعتبر كل ما جاء في روايتها تلك «إلى الفنار» بمثابة تداعي طليق Free Association للمؤلفة.

النـــافـذة

تبـدأ الـروايــة حيث نـرى مســز رامـزي تتحـدث ـ كعـادة الانجليز ـ عن الطقس في الغد، وهي تمني أبنها جيمس برحلة إذا صحا الجو. الأمر الذي يطرب له الصغير أبن السادسة من العمر. ثم تأخـذ في مدح هذا الصبي، ومـدح عشيرتـه ونسبه وحسبـه. ولكن ماذا كـان هذا الصبي يفعل؟. كان يقـطع صوراً من كتـالوج مصـور عن ذخيرة الجيش والبحرية. كان الصبي مسروراً وكذلك والدته، لولا تدخل والده عندمـا يذكرهما معترضاً بأن الطقس لن يكون صافياً. فماذا كان رد فعل الصبي من وجهة نظر الراوية؟ نقرأمن الرواية:

«لـو أنه كـان في متناول يـد جيمس بلطة أو قضيب من الحـديـد أو أي سلاح يستطيع به أن يفتح ثقباً في صدر والده ويقتله لأمسك جيمس بهذا الشيء في نفس هذه اللحظة ونفس المكان.»[43].

والأمـر الجديـر بالملاحظة هنـا أن الولـد الصغير يلعب بصـور عن الذخيرة في كـل من الجيش والبحريـة، وأن رد فعله وهو في السـادسة من العمر على ملاحظة والده بخصوص الطقس الذي قد يؤجل الرحلة هو أن يتمنى لـو قد شق صـدر والده ببلطة أو أي سـلاح مشـابـه ويقتله. مجـرد ملاحظة الـطقس بين أب وابـــن وأم يكون عقـابها القتـل بالبلطة! ولمـاذا نعجب! أليس هذا هو الصبي الذي يتصفح كتالوجا عن الذخيرة.

بعـد ذلـك مبـاشرة نعلم من سـطور الـروايـة أن الأب ـ مسـتر

رامزي - دائماً ما تؤدي مشاعره المتطرفة إلى أثارة أبنائه، وقد يثيرهم حتى مجرد وجوده أمامهم. وأن هذا الأب صلب كالسكين حاد كالموس، يستمتع بادخاله اليأس إلى نفس ولده الصغير، ساخراً من زوجته «التي كانت أفضل منه في جميع النواحي بألوف المرات» (٤٣ ص ٦).

العلاقة إذن شديدة التوتر بين الأب من ناحية، والأم والأبن من ناحية أخرى، الأب الصارم الذي لا يلين الذي يثير عدوان أبنائه، وكراهية زوجته، والتي ترى الراوية أنها أفضل منه كثيراً، كما يرى ذلك أيضاًالأبن.

ونرى مسز رامزي وهي تعد جورباً لحارس الفنار من أجل ولده الصغير المهدد بمرض صدري، بالإضافة لمجموعة من المجلات القديمة والقليل من التبغ وغير ذلك مما ليس به حاجة، ستعطيه لهؤلاء البائسين الذين يطحنهم السأم حتى الموت، هؤلاء الذين ترتبط حياتهم بالفنار في الجزيرة البعيدة، ونراها تعدد مظاهر الوحدة والعزلة والملل التي يعانون منها.

هناك شيء هام آخر في شخصية مسز رامزي (الأم) هو حفاوتها بالضيوف وخاصة الشبان منهم، وإعجابها بهم، لأسباب خاصة بهم تدعو إلى الإعجاب، وسبب خاص بها شخصياً، هو رغبتها في الحصول منهم على ما تستطيع الحصول عليه دون أن تفقد وقارها «وويل للفتاة التي لا تشعر بمثل هذا الشعور وكل ما يتضمنه، تشعر به حتى يصل إلى عظامها - «وأرجو من السماء ألا تكون إحدى بناتي منهن» (٤٣ ص ٨) هنا نلمس أعطاء الأهمية القصوى للمشاعر الجنسية الطبيعية، والتغني بها في لغة أقرب إلى لغة الشعر.

أمر آخر يستحق التسجيل في هذا الجزء من الرواية هو أن هذا المنزل (منزل مستر ومسز رامزي) لم يكن فيه مكان يخلو من النقاش في أي شيء وفي كل شيء أي أنهم دائموا التفكير، دائموا النقاش والبحث. فإذا أضفنا

أن الأب كان يمتلك مكتبة كبيرة، يتضح الشبه الكبير بين مستر رامزي ووالد المؤلفة (سير ليزلي ستيفن) الذي كان من أصحاب القلم، ويتذوق الأدب ضليعاً في الفلسفة والتاريخ، ومشرفاً على «قاموس السير الوطنية» ومحرراً صحفياً(٥).

بعد ذلك نرى مسز رامزي وهي تتحدث عن صديق الأسرة تشارلز تانسلي، الذي يتملق مسز رامزي ويطلب منها أن يحمل عنها حقيبتها فتتمنع ثم توافق، هنا إشارة رمزية لما سبق أن صرحت به مسز رامزي فيما سبق من إهتمامها بالشبان، وهي في الخمسين، خصوصاً وأن مستر تانسلي هو شاب أيضاً. فهي تود لو طلب منها تانسلي هذا أن تذهب معه في خبرة جنسية (حمل الحقيبة) ثم تتحقق هذه الأمنية، فقد حمل عنها السيد تانسلي حقيبتها.

ويردد مستر رامزي جملته الكريهة والتي توضح أنه لن تكون هناك رحلة إلى الفنار، الأمر الذي يغضب إبنه جيمس وزوجته مسز رامزي. الأب هنا على قدر كبير من السادية، وتظهر هذه السادية في شكل تكرار قهري.

بعد ذلك نرى مسز رامزي وقد سمعت صرخة عالية، وكأنها صادرة من شخص يسير وهو نائم، صرخة تردد «وقد هوجم بالطلقات والقنابل» (٤٣ ص ٢٠).

ثم نتوقف عند صورتين رسمتهما وولف بأسلوبها الشاعري المرهف للصداقة: «ولكن صداقته، في حدتها وفي حقيقتها كانت أشبه بجسد شاب مسجي بين بقايا العشب القديم طوال قرن من الزمان ولم تذبل بعد حمرة شفتيه، هناك عبر الخليج وبين تلال الرمال» (٤٣ ص ٢٥).

الصورة الثانية: «. . . . وقد جالت في خاطر مستر بانكس أشياء لم تكن لتجول في خاطره ما لم تكن هذه الكثبان الرملية قد كشفت له عن جثه

صداقته المسجاة بين العشب القديم، ولم تفقد الشفتان حمرتهما بعد» (٤٣ ص ٢٦).

هاتان الصورتان تتضمنان بالإضافة إلى السادية القاسية والاكتئاب الرهيب. . . أن الشاب الناضر ذو الشفاه الوردية، يموت بين العشب. قد يكون الشاب المحبب الذي تتودد اليه جنسيا كما سبق توضيحه، تميته وتدفنه بين العشب في صورة أقرب إلى المرثاة، وهي لم تنسى التلميح إلى الجنس (حمرة الشفاة) حتى في هذه الصورة الحزينة.

تصف مسز رامزي زوجها مستر رامزي بعد ذلك بأنه رجل أناني، مختال، لا يتحدث إلا عن نفسه، أنه مدلل فاسد، وطاغية مستبد، وهو يبلي مسز رامزي حتى الفناء.

ليس هناك صعوبة في إستنتاج أن مستر رامزي هو والد المؤلفة ذاتها ونحن هنا لا نكتفي بأعتراف المؤلفة بذلك وأن مسز رامزي هي والدتها كما أسلفنا.

بعد ذلك نشاهد مسز رامزي وهي تفكر في ضرورة إعداد الجورب لأبن حارس الفنار، بل هي تأخذ في اعداده فعلاً، ثم تجتر أفكارا كثيرة جداً عن صديق الأسرة مستر بانكس، عالم النبات والفيلسوف، ثم نسمعها تقول أن جيمس أبنها يكره والده ويبغضه، ونرى جيمس هذا يزيح بيده الغصن الجاف الذي يمسك به والده والذي يرى فيه رمزاً للقسوة والسخرية معاً.

ويرد إلى مجال الأحداث أو اجترار الأفكار أو تداعيها أمر هام على لسان ليلى بريسكو، وهي شخصية هامة في الرواية، ولكنها شخصية متفرجة، ملاحظة لهذه الأسرة. ليلى هذه ترى أن مستر رامزي طاغية أيضاً غير عادل، ليلى التي يكمن سحرها في عينيها الضيقتين الغائرتين، ووجهها الأبيض الصغير المتغضن.

ومن سياق الأفكار وخضمها نعلم أن ليلي بريسكو ترسم صورة تثير جدلاً فنياً كبيراً بين أفراد هذه الأسرة.

ثم نرى مسز رامزي تتساءل وهي بصدد مناقشة موضوع الزواج قائلة: «أن الزواج يتطلب - صفات كثيرة - أولها، وليس من ضرورة لتسميته، ذلك الشرط الأساسي. هذا الذي كان بينها وبين زوجها... ترى هل توفر لها هذا؟» (٤٣ ص ٧٠) قد يفسر هذا، الشيء الذي يبدو أنها تفتقده مسز رامزي إهتمامها بالتوافق الجنسي، الذي ترى كما سبق أهميته القصوى للمرأة وضرورة الشعور بالأحاسيس الناجمة عنه حتى العظام.

بعد سطور قليلة من هذه الفكرة - فكرة أهمية التوافق الجنسي أو الاشباع الجنسي - يأتي ذكر الفنار - ونرى مسز رامزي وهي تتطلع إلى ومضات الفنار: «وتطلعت لتقع أنظارها على الومضة الثالثة للفنار ثابتة وكأنها لا تتحرك. لقد كانت ترى في هذه الومضة وكأنها شيء متصل بها. لكثرة تأملها لها في مثل هذه الساعة من الليل. لطالما جلست تتطلع إلى تلك الومضات، وخيوط الغزل في يدها، إلى أن تشعر بأنها قد أصبحت قطعة مما تتطلع اليه وتحدق فيه النظر، ألا وهو هذا الضوء المنبعث من مصباح الفنار» (٤٣ ص ٧٣).

الأمر الهام في الزواج موضع التساؤل والشك (وهو الانسجام والاشباع الجنسي) أصبح أملاً منشوداً تتطلع اليه حتى صار جزءاً منها، ولكنه جزء بعيد عنها... وليس بخاف علينا أن الومضات المتقطعة - شأنها كصوت المنبه أو الساعة الكبيرة - تشير إلى الاختلاجات العصبية عند الاشباع الجنسي. وهي فيما تلا ذلك من سطور تأخذ في ترديد أن الأشياء الجامدة عندما يفكر فيها الفرد تصبح كأنها جزء منه، وترد إلى ذهنها بعد ذلك مباشرة صورة عروس قدر لها أن تجتمع بمن تحب، وهذا يؤيد ما سبق أن ذهبنا إليه كل التأييد.

بعد ذلك نرى تداعي الأفكار لدى مسز رامزي يقودها إلى أفكار قاتمة كئيبة ... تقول: «لقد تحققت في أعماق ذهنها من أنه لا يوجد صواب، ولا نظام، ولا عدل، بل يوجد معاناة، وموت، وفقر، وأنها لتدرك أنه لا دوام لسعادة» (٤٣ ص ٧٤).

هناك في الرواية شخصية شاب متطفل لحوح، يتدخل كثيراً في شئون هذه العائلة ويثير شفقتهم أحياناً وغيظهم أحياناً، هذا الشاب هو تشارلز تانسلي، ولكن ما نعني به هنا هو أنه حتى الشخصيات الثانوية في هذه الرواية نراها على قدر من العدوان والاكتئاب الواضحين. فمثلاً تانسلي هذا، يود لو يهوي بمطرقة ثقيلة على هذه الفراشة ليرديها حتفها. صورة من العدوان الشديد بإستخدام آلة ضخمة ضد كائن يمثل الرقة والجمال، وهي الضحية الصغيرة (الفراشة).

وهناك ملاحظة أخرى عن رأي ليلى بريسكو في العلاقة بين الرجل والمرأة. ففي رأيها أن العلاقات الإنسانية خدعة كبرى، وأسوأ ما في تلك العلاقات الإنسانية، العلاقة بين الرجل والمرأة، فهي علاقة متناهية السطحية.

وهناك العديد من الحدة البالغة في وصف المشاعر والانفعالات في مواقف لا تستدعي هذا الإنفعال. فمثلٌ أحدهم من الناس أن يواصلوا تناول الطعام بعد فراغه منه، فترى عينيه تشتعلان غضباً مقطباً جبينه. وعندما يطلب مستر رمزي مزيداً من الحساء يعبس ويتجهم وجهه.

أما الزواج في رأي ليلى بريسكو فهو عناء كبير تحسد من يكرمه الله بتجنبه. في الوقت نفسه تتغنى بالحب، الحب الرائع المثير، أولى العواطف الإنسانية البشرية منذ الإزل. الحب الذي يحيل القبح جمالاً، والجحيم نعيماً، وتهون في سبيله كل الصعاب، أنه الحب الذي تغنى به الإنسان منذ بدء الخليقة ونعم بوروده، غير آبه لأشواكه، وترى فيه المرأة الجمال وكل حياتها، على الرغم مما تعرفه من قسوته ومشقته.

وفي هذا الجزء من الرواية - كما في الأجزاء الأخرى - نرى صور من الفزع والخوف من أشياء قد تكون مخيفة مثل جمجمة الخنزير التي توجد في إحدى حجرات المنزل والتي تخاف منها مسز رامزي وهي معلقة على الحائط. وهي تخيف ليس الأم فقط، بل أطفالها كام وجيمس أيضاً.

ثم تأخذ المؤلفة - مرة كراوية، ومرة على لسان أحد أبطال الرواية، مسز رامزي في الغالب - في إعطاء تنويعات على منظر هذه الجمجمة، فهي جمجمة خنزير أسود لطيف كخنازير المزرعة. ويمكن مشاهدة قرونه في كل أنحاء الحجرة - وتم تغطية هذه الجمجمة بوشاح الرأس، وأن هذا المنظر سيثير إعجاب الجنيات، وهو يشبه عش الطائر، أو كجبل جميل كالجبال التي شاهدتها في الخارج تتخلله وديان وزهور وأجراس تدق وطيور تغرد وماعز صغير وتياتل - ثم يعود مرة أخرى التركيز على أهمية الحب المفقود. وحينما نرى مستر رامزي يقول «إن الحياة لا تقتصر على الذهاب إلى الفراش مع امرأة (٤٣ ص ١٣٩) نرى مسز رامزي من ناحية أخرى تقول عن زوجها» أنه يريد شيئاً - الشيء الذي كانت تجد دائماً أنه من الصعب إعطاؤه إياه - كان يريدها أن تخبره أنها تحبه، لكن هذا. . . كلا، أنها لا تستطيع ذلك» (٤٣ ص ١٤١).

الزمن يمر

في هذا الجزء من الرواية - الجزء الثاني - تستمر المؤلفة على لسان الراوية في التحليق بأفكارها طولاً وعرضاً بإمتداد الكرة الأرضية، بل الكون كله، متخطية كل الحواجز لترسم صوراً بديعة مبتكرة من الناحية الأدبية، إلا أنها غريبة كل الغرابة من الناحية النفسية، في تداعي أقرب إلى الأفكار الطائرة منها إلى السرد المعتاد في الفن القصصي. نراها في هذا الجزء - بعد مرور سبع سنوات من نهاية أفكار الجزء السابق تقول:

«لم يكن هناك شيء يتحرك الاستقبال أو حجرة الطعام أو على الدرج، لم يكن هناك سوى نسمة هواء إنفصلت عن كتلة الريح تسللت من خلال المفصلات الصدئة والجدران الخشبية الرطبة بفعل البحر - تسللت تدور في الاركان وفي داخل الحجرات (كان المنزل متداعياً قبل كل شيء) وكان المرء يستطيع أن يتخيل الرياح وهي تدخل الحجرة - حجرة الاستقبال - تتساءل وتتعجب، تلعب بحواف الأوراق على الجدران وتسألها: هل ستظل هكذا فترة أطول؟ ومتى ستسقط» (٤٣ ص ١٤٤).

الهواء الذي يتخلل الجوامد، يعبر عن الشعور بالفراغ والوحدة، والمنزل المتداعي الذي تسأل جدرانه: متى ستسقط؟ يشير إلى الأحساس بالتفكك الأسري، وعدم الأمن، كأنها في عراء واسع. والصورة ككل تمثل عائلة في مهب الريح، في فراغ واغتراب شديدين، بالإضافة إلى الاكتئاب كجو عام يغلف محيطها العام.

وها هي صورة أخرى لما يمكن أن نطلق عليه «الاكتئاب الشاعري» فالصورة غاية في الاكتئاب ولكنه يصور بقلم أديبة بارعة، تقول عن وصف أشجار الخريف:

«أما أشجار الخريف - وقد أتلفها الخريف - فهي تشبه الأعلام البالية التي تتقد في كهوف الكاتدرائية الباردة حيث كتب بأحرف من ذهب على صفحات من الرخام وصف للموت في الحروب، وكيف تصبح العظام أكثر بياضاً، وتحترق بعيداً في الرمال الهندية. وتلمع أشجار الخريف في أشعة القمر الصفراء، في ضوء قمر الحصاد، في الضوء الذي ينضج مجهود العمل البشري ويسوى أعواد الحنطة، ويدفع بالأمواج الزرقاء في طيات إلى الشاطىء» (٤٣ ص ١٤٥) هناك أيضاً صورة أخرى تجمع بين الاكتئاب والغرابة، عندما نرى المؤلفة على لسان الراوية تضع بين قوسين العبارة التالية:

(تعثر مستر رامزي في الممر فمد ذراعيه في صباح يوم مظلم ـ لكن لأن مسز رامزي كانت قد ماتت فجأة في الليلة السابقة، فقد ظلت ذراعاه خاويتين) (٤٣ ص ١٤٦).

إننا هنا ازاء صورة كئيبة ما في ذلك شك، ولكن هذه الصورة تحمل في ثناياها عدوانا موجها نحو الأم ـ مسز رامزي ـ عدوان يصل إلى حد إماتتها فجأة، ويبقى الأب وحيداً مفتقراً اليها. وسنعود إلى هذه النقطة عند المناقشة العامة.

بعد قليل يمتد العدوان إلى الأخت ـ برو رامزي ـ أبنة مستر ومسز رامزي ـ عندما تقول بين قوسين أيضاً:

(ماتت برو رامزي ذلك الصيف بسبب مرض يتصل بالولادة، وقال الناس أن الأمر مأساة حقيقية، قالوا أن أحداً لم يكن يستحق السعادة مثلها) (٤٣ ص ١٥١).

الأم ماتت فجأة وها هي الأخت تموت صيفاً بمرض يتعلق بالولادة. ثم يأخذ نطاق العدوان يتسع أكثر فأكثر حتى يطول الأخ أندرو رامزي عندما تقول:

(إنفجرت قنبلة وإنفجر معها عشرون أو ثلاثون شاباً في فرنسا، كان أندرو رامزي من بينهم، وكان من حسن حظه أنه مات على الفور) (٤٣ ص ١٥٢).

الأم ماتت فجأة، والأخت ماتت من الولادة، والأخ بإنفجار قنبلة، عدوان تدميرى يحطم البيت المتداعي جميعه. أننا نرجح طبعاً، أن الراوية هي أبنة مستر ومسز رامزي، ويؤيد هذا الترجيح إعتراف الكاتبة نفسها.

بالإضافة إلى العدوان المدمر لأفراد الأسرة، نلمس العدوان التدميري لعناصر الطبيعة أيضاً، فالبحر يحطم نفسه، والكون في معركة

كبيرة مع نفسه، والورود تقف هناك تنظر أمامها، وتنظر خلفها، ولكنها لا ترى شيئاً فهي دون عيون، تبدو مرعبة.

وها هي الآن ترى جمجمة وحش معلقة هناك، وقد أصاب الجمجمة العفن أيضاً، كما انتشرت الفئران في جميع غرف الخزين العلوية، ونفذ المطر اليها. كما تصف المنزل بأنه مات وحيداً مهجوراً، كمحارة على تل من الرمال تملؤها حبات الرمل بعد أن تركتها الحياة. ويبدأ وكأن الليل الطويل قد أطبق على المنزل وأن الهواء والأنفاس وكأنها إنتصرت، فلقد صدئت المقلاة وفسدت السجادة، وشقت الضفادع طريقها إلى الداخل.

في نهاية هذا الجزء من الرواية، تعود ليلى بريسكو إلى المنزل لتكون محور الصور وأفكار تيار الشعور للمؤلفة في الجزء الثالث والأخير من الرواية وهو المعنون الفنار.

الفنـــار

يبدأ هذا الجزء حيث نرى ليلى بريسكو تجلس في الصباح الباكر جالسة على مائدة الطعام بمفردها، وما زالت الرحلة إلى الفنار - التي بدأت بها الرواية - يزمعون أن تتم ويستعدون لها، وتظل ليلى بريسكو جالسة بمفردها وهي تشعر بالعزلة عن الناس ولا تستطيع شيئاً إلا أن تراقبهم في تساؤل وتعجب. ويبدا المنزل والمكان والصباح غرباء بالنسبة لها، وتحس أنها لا تربطها بالمكان صلة ولا تنتمي اليه. ليلى بريسكو التي هي المؤلفة فيرجينيا وولف - تعاني من الاغتراب الشديد، وهي هنا تصرح بهذا الشعور في صراحة ووضوح، بعد أن أظهرت ذلك في العديد من الصور التي تزخر بها الرواية.

بالإضافة إلى ذلك فأن ليلى بريسكو هذه نجدها أيضاً تعاني مما يمكن أن نطلق عليه التبلد الانفعالي، عندما لا يثير موت مسز رامزي ومقتل أندرو وموت برو في نفسها أي شعور.

بعد ذلك نرى مستر رامزي، من وجهة نظر المؤلفة الراوية، وهو يكاد يغوي ليلى بريسكو وهي تهرب من الحاحه عليها، ولكي تؤجل ولو للحظة حاجته الخطرة على حد قولها. ثم تسمعه ليلى بريسكو وهو يقول كلمتين «وحيدة» و«ماتت».

الإغتراب هنا والوحدة التي تشعر به الراوية - المؤلفة - تسبغه وتضفيه، أو بلغة علم النفس تسقطه على شخصيات الرواية. وهي لا

تكتفي بالشعور بالإغتراب والوحدة الشديدين، بل تضيف اليهما الموت. وقد يكون منطقياً أن يكون الموت نتيجة لهما. أي أنها تريد أن تقول أن الوحدة والاغتراب، وعدم واقعية الأشياء التي تحيط بها - على حد قولها - ستؤدي بها إلى الموت لا محالة.

وهناك صورة أخرى في غاية الكآبة، عندما يخطر في ذهن ليلى بريسكو أن هذه ليست إلا مأساة (وليس لهذا الخاطر علاقة ظاهرية بما يسبقه من كلام) مأساة ليس فيها غطاء نعش وتراب وكفن، بل أطفال يجبرون على الطاعة وقد خضعت أرواحهم. المؤلفة - ترى في طفولتها هي مأساة تتألف من الخضوع الذليل والطاعة التامة للوالدين.

بعد ذلك تحس ليلى بريسكو أن مستر رامزي - الأب - سوف «يقترب منها ليسألها شيئاً لا تستطيع أن تعطيه إياه» (٤٣ ص ١٧٠) واذا تذكرنا أن هذه العبارة كانت ترددها مسز رامزي عندما كانت تنعي الحب المفقود بينها وبين زوجها يصبح من السهل علينا ملاحظة أن ليلى بريسكو هذه - الأبنة - تأخذ مكان الأم.

تقول ليلى بريسكو عن مستر رامزي: أنه لا يعطي مطلقاً، بل يأخذ على الدوام، أما هي (ليلى بريسكو - الأبنة) على الناحية الأخرى - ستجبر على العطاء كما أعطت مسز رامزي من قبل. مرة أخرى تضع الأبنة نفسها في مكان الأم. وبعد ذلك مباشرة تعترف ليلى بريسكو أنها أحست ببعض الكراهية لمسز رامزي. بعدها بسطور قليلة نرصد إقتراب مسز رامزي من ليلى بريسكو، وبدا في رأيها كأنه يقول لها لن نلمس لوحتك حتى تعطيني ما أريده منك، وها هو يقترب منها مرة أخرى في جشع والحاح، على حد تعبيرها. ثم تستسلم الأبنة لرغبات الأب: «ها هو مستر رامزي يقف إلى جوارها، وسوف تعطيه ما تستطيع» (٤٣ ص ١٧١).

- وتلخص ليلي بريسكو صورة الذات لديها، فهي ترى أنها ليست امرأة عادية ولكنها عانس، جافة، نكدية، سيئة الطبع.

بعد ذلك نلاحظ بعض الصور التي تحمل مضموناً جنسياً واضحاً مثل إعجاب ليلي بريسكو بحذاء مستر رامزي، غير أن هذه الصورة سرعان ما يتلوها توقيع عقاب عنيف إذ تقول أنها نظرت إلى الحذاء وهي تتوقع ما تستحق وهو الإعدام التام في فورة من فورات غضب مستر رامزي. نلاحظ هنا عنف الأنا الأعلى وشراسته ودمويته البالغة.

ثم تشبه ليلي مستر رامزي بالأسد الذي يبحث عن فريسة، وقد اكتسى وجهه بلمسة يأس، كما اكتسى بمبالغة أزعجتها وجعلتها تضغط على جونلتها حول جسدها. وهذه بالطبع صورة جنسية واضحة تتضمن هجوماً من مستر رامزي ـ الأب ـ ودفاع من ليلي بريسكو ـ الإبنة.

ثم يأتي التساؤل الأبدي، الذي يؤرق بني الإنسان، ما هو معنى الحياة؟ هذا هو السؤال. على حد تعبير ليلي بريسكو. بل هبط عليها فجأة كما تقول الراوية، التي ترى أيضاً أنه سؤال بسيط يظل يطارد الإنسان لسنوات عديدة.

هناك بعد ذلك العديد من الصور والأفكار الكئيبة والغريبة في آن واحد، مثل مسك أحدهم بإحدى السمكات وانتزاعه قطعة من جنبها ليعمر بها سنارته، ثم إلقائه بالجسم المشوه (وما زالت السمكة حية) إلى البحر. ومثل تفكير ليلي أن ذلك العذاب بمقدوره أن يؤدي بها إلى الجنون. ومثل وضع ليلي بريسكو (بعد أيام من سماعها بموت مسز رامزي) أكليلاً من الورد على جبهتها وهي تسير برفقة شبح آخر دون أن يعترضها أحد عبر الحقول. أو مثل نظرها إلى عربة السكة الحديد قائلة لقد أصبح كل شيء جزءاً من حقل الموت.

ويعود مرة أخرى العداء نحو الأب، العداء القاتل في صورة احتفاظ

جيمس (ابن مستر ومسز رامزي) على الدوام بصورة مؤداها أنه يمسك سكيناً ويغمده في صدر أبيه. ولكن الآن وقد أصبح أكبر سناً ـ وهو يجلس محدقاً في أبيه بغضب شديد ـ تأكد أن هذا لم يعد شعوره تجاه هذا الرجل العجوز، إنه ليس الرجل الذي يريد أن يقتله، بل الشيء الذي انقض عليه، إنه طائر خرافي متوحش له جناحان سوداوان، بذيله ومنقاره البارد القاسي، وذلك المنقار الذي يهاجمك وتضيف أن جيمس كان يستطيع أن يحس بهذا المنقار على ساقيه العاريتين حيث هاجمه الطائر في طفولته.

يتضح بجلاء هنا صورة الأب القاسي، والأخيلة الطفلية الخاصة بالخصاء كعقوبة للاقتراب الجنسي من الأم. ومرة أخرى يود جيمس لو كان معه وفي متناول يده بلطة أو سكين أو أي شيء له نصل حاد لأمسك به وأغمده في صدر أبيه. عدوان مدمر تجاه الأب يصدر عن الابن.

بعد ذلك تحلم ليلي بريسكو بأن الماء (مياه الخليج) قد ابتلعهم، وأنهم ذهبوا إلى الأبد، رغبة عميقة للعودة إلى رحم الأم حيث الهدوء والراحة والرحمة، وهو أمر حققته المؤلفة بإغراق نفسها انتحاراً في المياه القريبة من منزلها ذات يوم.

يرى فورستر[١٧] أن فيرجينيا وولف شأنها في ذلك شأن الكتاب الجديرين بالقراءة، تتمرد على المعايير التقليدية للفن القصصي، فهي تحلم، وتبتكر، وتمزح، وتستحضر الأرواح، وتلاحظ التفاصيل، ولكنها لا تنسج خيوط الحبكة القصصية، والتالي فإن ذلك في رأيه يؤدي إلى سؤال هام: هل استطاعت فيرجينيا وولف أن تخلق شخصيات رواياتها؟ هذا هو السؤال. ولعل هذا التساؤل الذي أثاره فورستر بالإضافة إلى افتقار الرواية إلى الأحداث الروائية والحركة هو الذي دعانا إلى اعتبار صفحات الرواية بمثابة تداعي حر قامت به المؤلفة على لسان شخصياتها.

فالرواية في معظمها تخريج لعالم داخلي مضطرب وهو ما عبر عنه

سبراجيو[١٦] بأنها رواية تعبر عن الصمت والسكون والأشياء التي لا يتحدث عنها الناس، وأن وولف شأنها شأن معاصريها جيمس جويس، د. هـ. لورنس تهتم بجعل الصمت يتكلم، ويخلقون لساناً للعالم الداخلي المعقد ولعالم الشعور والذاكرة.

وتتضمن الرواية العديد من الدلالات والإشارات التي تؤكد وجود اضطرابات عقلية لدى المؤلفة مثل سماع شخصيات الرواية أصواتاً ورؤيتها أشباحاً، وغير ذلك من هذاءات. بالإضافة إلى تبلد الشعور أو عدم ملاءمة الانفعال للمواقف المختلفة، وغرابة بعض الصور والتشبيهات.

وإن كانت المؤلفة قد استثمرت كل ذلك جمالياً وأدبياً وهو ما كان مادة خصبة تناولها النقاد بالدراسة والتصنيف فإن مرد ذلك إلى وجود ذلك الخيط الرفيع الذي كان يربطها بعالم الواقع، والذي كان يمكنها من العودة إليه. أما عن شخصيات هذه الرواية، فهي في رأي جان جيجت[٣٠] تشترك في خاصية أو كيفية واحدة وهي أنها جميعاً مقيدة ومحصورة ومثبتة وجامدة في كل علاقاتها بالآخرين، ونحن مع هذا الرأي تماماً، ونضيف إليه أن ذلك قد يعبر عن الجمود الذي يميز العصابيين في علاقاتهم بالآخرين وفي سلوكهم بوجه عام.

ونلمس في الرواية الافتقار إلى التوافق الجنسي والتوق إلى الوصول إلى الإشباع الجنسي من ناحية، والاضطراب في الدور الأنثوي للشخصيتين النسائيتين في الرواية (مسز رامزي وليلي بريسكو) من ناحية أخرى. والمرجح أن يكون الأمر الثاني سبباً في الأول. وقد عبر فورستر[٢٩] عن ذلك عندما قال إن الأنوثة وراء أسوأ كتب فيرجينيا وولف (مثل ثلاث جنيات، وأورلاندو) فالأنوثة في رأيه تفسد كتاباتها، كما يتضمن اهتمامها بمكانة المرأة مفارقة وتناقضاً في رأيه.

وقد يكون الحدث المفرد المعين والأوحد في الرواية على حد قول وليم

تروي[44] وهو «الذهاب إلى الفنار» تعبير لا شعوري عن رغبتها الحميمة إلى الوصول إلى عالم الرجل، آخذين في اعتبارنا ما يرمز إليه الفنار.

وتتضمن الرواية أيضاً كما هائلاً من الاكتئاب والرغبة في الموت ويمثله لا شعورياً الإبحار في المياه، وهو أمر تحقق بالفعل، فقد انتحرت المؤلفة غرقاً.

أما العدوان والتدمير المميت فتذخر بهما الرواية، فالعدوان يتسع ليشمل الأب والأم والأخوة والأخوات والعالم الفيزيقي أيضاً.

بالإضافة إلى كل ذلك فقد عبرت المؤلفة شعورياً على لسان ليلي بريسكو بالشعور العميق بالاغتراب الشديد وأن ذلك سيكون سبباً لا محالة في موتها.

الفصل السادس

مناقشة

تتضمن رواية إلى الفنار العديد من الإشارات الدالة على وجود اضطراب عقلي واضح، كما تتضمن في أكثر من موضع ما يدل على وجود تبلد انفعالي وعدم ملاءمة السلوك للمنبهات، وخلط، وهذاءات، ولكن هذا يأتي في سياق فني وأدبي بارع، يحوله النقاد والدارسين إلى قضايا أدبية تثير الجدل والنقاش بما يملأ صفحات الكتب والمجلات الأدبية حتى يومنا هذا.

بالإضافة إلى هذا فإن تشخيص زوجها مستر ليونارد وولف لحالة زوجته فيرجينيا وولف، وهو الرجل واسع الاطلاع القارىء لفرويد كما رأينا في الفصل الرابع والخاص بتاريخ حياة هذه الكاتبة، يبدو تشخيصه لحالة زوجته صحيحاً إلى حد كبير، فقد كانت تعاني من الاكتئاب في رأيه.

والرواية كلها تنضح بالاكتئاب، وتمتلىء به سواء في جوها العام، أم في صورها الأدبية التي نرى أنها عبارة عن تخييلات كئيبة مثل تخييل جمجمة الخنزير المعلقة على الحائط، أو الجثث الملقاة على العشب، والعظام البيضاء المحترقة، وغطاء النعش والتراب والكفن، والورود العمياء التي تبدو مرعبة، إلى غير ذلك من تخييلات.

أما العدوان فإن الرواية على قدر هائل منه، مثل الطفل ابن السادسة الذي يود لو يقتل أباه ببلطة أو بأي آلة حادة. وهذا الصبي هو أيضاً الذي يتصفح كتاباً عن ذخيرة الجيش والبحرية، ومثل رغبة أحد أبطال الرواية

وهو مستر تانلي، في أن يهوي بمطرقة ثقيلة على إحدى الفراشات، ومثل انفجار قنبلة ومقتل عشرون أو ثلاثون شاباً في فرنسا، وكان أندرو رامزي من بينهم، وكان من حسن حظه أن مات على الفور. وموت الأم فجأة، والأخت من الولادة والأخ بانفجار قنبلة، وتشويه السمكة بقطع جزء من جسمها ثم إلقائها في البحر.

ولا يقتصر العدوان على أفراد الأسرة، أو على الإنسان فقط، بل يطول عناصر الطبيعة أيضاً، فالبحر يحطم نفسه، والكون في معركة كبيرة مع نفسه.. إلخ.

بالإضافة إلى ذلك فإن المؤلفة تظهر على لسان ليلي بريسكو (وهي نفسها المؤلفة باعترافها هي وكما يرى النقاد) قدراً كبيراً من الشعور بالاغتراب، وأوضح صورة لهذا الاغتراب، ذلك المنزل الذي تحس فيه بالاغتراب، وتحس بعدم وجود روابط تربطها به، وإنها لا تنتمي إليه، وأن هذا المنزل أيضاً تسلل إليه كتلة من الريح من خلال المفصلات الصدئة والجدران الخشبية الرطبة، بفعل البحر، وتأخذ في التسلل في الأركان وفي داخل الحجرات المتداعية، تتساءل وتتعجب وتلعب بحواف الأوراق على الجدران تسألها: هل ستظل هكذا فترة أطول؟ ومتى ستسقط؟ وهذه في حد ذاتها صورة واضحة للاغتراب الشديد، والخواء والبرود العائلي والشخصي، بالإضافة إلى الإحساس بالتفكك الأسري، وتشير إليها الجدران المتداعية.

بعد ذلك نود أن نركز على قسوة المؤلفة على ذاتها في مازوخية واضحة، ويبدو ذلك جلياً عندما توضح ليلي بريسكو (وهي المؤلفة كما أسلفنا) صورة الذات لديها عندما تقول أنها ليست امرأة عادية، ولكنها عانس، جافة، نكدية، سيئة الطبع.

بعد ذلك نأتي إلى قضية هامة لدى فيرجينيا وهي الموقف الأسري عامة لديها والموقف الأوديبي بخاصة.

الأب في رأيها كما جاء على لسان ليلي بريسكو صراحة، وليس إستنتاجاً منا، سادي، مستبد، طاغية، مختال، أناني، غير عادل.

والأم في رأيها أيضاً وعلى لسان ليلي بريسكو أيضاً أفضل من الأب ألوف المرات، ولكنها تعاني من الأب.

العدوان في الرواية كثيف ومركز ويتجه كما رأينا للجميع، بل وللطبيعة أيضاً، ولكن إن كان العدوان يتجه إلى الأب والأم ولجميع أفراد الأسرة، إلا أن العدوان أكثر تدميراً، وأشد قسوة، وأكثر تواتراً نحو الأب.

ويمكن تصوير الموقف الأسري بالاستعانة بكل من تاريخ حياتها الذي أفردنا له الفصل الرابع والرواية التي بين أيدينا «إلى الفنار» كما يلي:

الأب، الرجل الذي يحتل مكانة ثقافية رفيعة المشرف على كتابة السير الوطنية في انجلترا، والكاتب الصحفي، الذي تولى تعليم ابنته فيرجينيا بنفسه، يبدو أنه كان صارماً، قاسياً في تربيته لأبنائه جميعاً، يدرك منهم على أنه أناني وخاصة في علاقته بزوجته، التي قد تستسلم له أحياناً، وتبدو من وجهة نظر الإبنة فيرجينيا على الأقل على أنها تعاني من قسوة الأب وأنانيته وساديته.

ووسط هذا كله تلجأ الإبنة فيرجينيا إلى الأم، ويبدو أن الموقف الأوديبي لم يتم تطوره ونموه بصورة طبيعية، ومن هنا نشأ اضطراب في الدور الأنثوي لفيرجينيا وولف، وجاءت الخبرات الجنسية الأولى مع أخيها غير الشقيق جورج كما رأينا في تاريخ حياتها لتزيد هذا الاضطراب، وتضيف إليه الموقف السلبي الذي كانت تتخذه في خجل وشعور بالإثم حيال المداعبات الجنسية لأخيها والتي كانت تبدأ في غرفة المكتب وتنتهي في غرفة النوم كما رأينا.

وعندما تكبر فرجينيا وتصبح شابة في سن الزواج لا تجد الجماعة الأدبية

التي تضم نخبة من الأدباء المشهورين في انجلترا في ذلك الوقت والتي تسمى جماعة بلومزبيري خيراً من رجل لوطي مصاب بالشذوذ الجنسي ليكون زوجاً لها، وهو اختيار ذو مغزى، فلعلهم وجدوا في فيرجينيا خير من يقوم بدور الرجل مع هذا اللوطي. ويؤيد ذلك معاناة زوجها فيها بعد من عدم قيامها بدور الأنثى المتوقع منها، ودخولها في علاقات حب وغرام واتصال جنسي ببعض الصديقات كما رأينا في الفصل الرابع.

الموقف إذن هو اضطراب في الموقف الأوديبي، يسلم إلى اضطراب في الدور الأنثوي واضطراب مصاحب في الشخصية أيضاً، ولعل هذا الاضطراب في الدور الأنثوي يتلازم معه رغبة لا شعورية عميقة في أن تصبح رجلاً.

رأينا أن روايةأورلاندو وتتضمن تحول بطلها مستر أورلاندو إلى امرأة هي ليدي أورلاندو، هذا التحول التخييلي في رواية أورلاندو يتكرر أيضاً في رواية إلى الفنار ولكن بصورة عكسية، أو لعلها هي الصورة الإيجابية وتحول أورلاندو هو الصورة العكسية. فالحدث الرئيسي الأوحد في رواية «إلى الفنار» هو «الذهاب إلى الفنار» والذهاب إلى الفنار يصبح أمل ليس فقط الصبي جيمس، بل يصبح أمل الجميع أيضاً، ولكن الذي يعوق ذلك هو عدم ملاءمة الجو تارة، وتعسف الأب تارة أخرى.

من ناحية أخرى فإن المؤلفة على لسان ليلي بريسكو مرة، وعلى لسان مسز رامزي مرة أخرى تظهر العديد من الإشارات والتصريحات إلى التوق إلى الانسجام الجنسي والحصول على الإشباع الجنسي، وهو أمر كانت تعاني منه فيرجينيا بالفعل، أي أننا إزاء برود جنسي واضطراب في الدور الأنثوي، يؤدي بها إلى أن تقول أن أسوأ العلاقات الإنسانية هي تلك التي بين الرجل والمرأة من ناحية، ورغبة إلى الوصول إلى عالم الرجولة متمثلا ذلك في الوصول إلى الفنار والاستعداد لهذه الرحلة منذ بداية الرواية.

الفنار رمز ذكرى لا شك، والماء يرمز إلى العودة إلى رحم الأم حيث الجنين يحاط بالماء في الرحم.

أي أن المؤلفة تود طالما أنها لم تكن أنثى كما تريد بالفعل، فياليتها لو عادت إلى رحم الأم (الإبحار في المياه) لتخلق من جديد رجلاً (الوصول إلى الفنار) ولنتذكر أنها تنزل إلى المياه في قارب ثم تخرج منه مرة أخرى في هذه الرحلة.

ويؤيد ما ذهبنا إليه من أن الوصول إلى الفنار يتضمن رغبة لا شعورية لأن تصبح رجلاً، بعد عودتها إلى رحم الأم قبل ذلك، الذي يؤيد هذا أن الصبي جيمس ابن مستر ومسز رامزي يصبح فتاً بالغاً ويكتمل نموه الجنسي عند الوصول إلى الفنار.

هذه الرواية تلخص في بساطة رغبات لا شعورية لمؤلفتها (بالإضافة إلى التعبير عن مشاكلها ومتاعبها النفسية والعقلية) في العودة إلى الرحم مرة أخرى وأن يعاد تشكيلها بعد هذه العودة للرحم لكي تصبح رجلاً.

الباب الثالث

الفصل السابع

تاريخ حياة إرنست هيمنجواي

تعرف دائرة المعارفة البريطانية(١) هيمنجواي بأنه إرنست ميلر هيمنجواي، ولد في ٢١ يوليو عام ١٨٩٩ في أوك بارك بولاية الينوي بالولايات المتحدة الأمريكية، ومات في ٢ يوليو من عام ١٩٦١ في ايداهو. وهو روائي، وكاتب قصة قصيرة، حصل على جائزة نوبل عن الأدب في عام ١٩٥٤. يكتب بأسلوب مفعم بالفحولة والحيوية والانبساطية، ينم عن إحساس جمالي بالغ الرقة.

وتلخص هذه الدائرة تاريخ حياته فيما يلي:

بعد تخرجه من المدرسة العليا، عمل هيمنجواي مراسلاً لجريدة Cansas City Star، وقد خدم في الحرب العالمية الأولى مع الصليب الأحمر. ولقد بدأت شهرته في ميدان الأدب بعد نشره لروايته: «والشمس ما تزال تشرق» The Sun also Rises عام ١٩٢٦، وقد عززت هذه الشهرة بعد روايته: «وداعاً للسلاح» A Farewell to Arms عام ١٩٢٩. وهي الأعمال التي جعلته متحدثاً باسم جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى الضائع.

وكان هيمنجواي شغوفاً بأسبانيا وأفريقيا وكوبا، كما كان يهوي بعض المهارسات البدنية مثل مباريات الصيد الكبرى، ومصارعة الثيران، وقد شكل كل ذلك خلفية لمعظم أعماله.

وفي خلال الثلاثينات قفزت به قصصه القصيرة البديعة إلى المقدمة، بينما كانت الروايات التي تتناول المشكلات الاجتماعية لهذه الفترة أقل نجاحاً.

وقد لاقت روايته «لمن تدق الأجراس» For Whom the Bell Tolls عام ١٩٤٠ وهي عن الحرب الأهلية الاسبانية نجاحاً وشهرة كبيرين، إلا أنها سجلت انخفاضاً سرعان ما تغلب عليه هيمنجواي بروايته: «العجوز والبحر» The Old Man and the Sea عام ١٩٥٢.

وقد أنهى هيمنجواي حياته بعد سنوات من التدهور البدني والعقلي.

ويرى ماثير Mathur, U.S.[٣٢] أن هناك ثلاثة جوانب لهيمنجواي:

- هيمنجواي الرجل أو الإنسان.
- هيمنجواي المؤلف.
- هيمنجواي الأسطورة.

فقد اشتق معظم مادته الخام في رواياته وقصصه القصيرة من خبراته الشخصية، كما تأثرت كتبه بحياته الشخصية المروعة، وأهوالها المتعددة. كما أن هيمنجواي المؤلف وهيمنجواي الإنسان أنتجا هيمنجواي الأسطورة.

كان شخصية لامعة طوال حياته، فقد كان أديباً مغواراً وهو في العشرينات من العمر، وقائد عربة إسعاف خلال الحرب العالمية الأولى، وقد نال التكريم لشجاعته في الجبهة. وكان صائد أسماك في أعماق البحار، وقد اشترك وكسب في عدة مسابقات في هذا المجال، وملاكم لا يباري (وقد قيل إنه كان في ميسوره أن يصبح بطل العالم في الوزن الثقيل في وقت من الأقات). كما كان صياداً للحيوانات المفترسة، واشترك في العديد من المباريات الكبرى لصيد الوحوش في افريقيا، كما كان كاتباً صحفياً لامعاً قام بتغطية العديد من الحروب والمؤتمرات الهامة لأشهر الصحف في أمريكا وكندا.

السنوات المبكرة:

بالرغم من أن مولوده كان في عام ١٨٩٩، إلا أنـه أحيانـاً ما ينشر أن تاريخ مولده هـو عام ١٨٩٨، ويـرجع هـذا لأن هيمنجواي أعـطى هذا التاريخ الخطأ للمسئولين عند اشتراكه متطوعاً في الحـرب العالميـة الأولى، حتى يمكن أن يتحقق له ذلك لأنه كان قاصراً في ذلك الوقت.

وقـد عاش إرنست في أوك بـارك حتى عـام ١٩١٧ عنـدمـا تخـرج من المدرسة العليا، وكانت والدته فيها يبدو لديهـا قدر من الموهبة الموسيقية، أما والده كلارينس ادموندز هيمنجواي فقد كان طبيباً، ولـه هوايـات متعددة خارج البيت مثل صيد السمك وقنص الحيـوانات. ويبـدو أنه كـان هناك خلاف بين أبيه وأمه حـول مستقبله. فقد كـانت الأم تريـد تنمية مـوهبته الموسيقية، بينما كان الأب يشجعه على ممارسة الهوايات خارج المنزل. ويبدو أن الغلبة كانت للأب الذي دربه على صيـد السمك وهـو يبلغ من العمر ثلاث سنوات، كما أهداه أول بندقية عندما بلغ الحادية عشرة.

وقد أفصح هيمنجواي ذات مرة أن الطفولـة غير السعيدة هي أحسن تدريب للكاتب. غير أن هذه الملاحظة ينبغي ألا تؤخذ على محمل الجد تماماً لأنه ليس هناك من يستـطيع أن يقـول أن هيمنجواي كـان غير سعيـد في أسرته.

وقد يكون قد عانى من التأثير المسيطر لأمه، والإهانات التي قـد يكون أباه قد تلقاها من زوجة «نكدية» ولكن والده كان يسعى إلى تحقيق السلام داخل البيت حتى يحقق هواياته خارج البيت. وقد تشرب منه ابنه إرنست هذه الهوايات وظل صاحب هوايات خارج المنزل طوال حياته.

كان الابن الثاني لستة من الأبناء، والأخت الكبرى كانت بنتاً. وكانت الأسرة تقضي الصيف في ميتشجان الشمالية حيث أتيح لهيمنجـواي أن يلاحظ

السكان الأصليين من الهنود الحمر في ضاحية قريبة من مسكنه. وقدتضمنت أعماله ملامح من الحياة البدائية التي شاهدها حينذاك.

وقد تطوع هيمنجواي كقائد عربة إسعاف عندما أعلن الصليب الأحمر عن حاجته لهم في عام ١٩١٨ خلال الحرب العالمية الأولى. وكان يرسل بتقاريره الحربية عن أحداث هذه الحرب أيضاً وفي هذه الحرب يصاب إصابة بالغة في ساقيه، ويشرف على الموت ولكنه ينجو. وقد منح رتبة الملازم الشرفية في هذه الحرب.

ويتزوج إرنست هيمنجواي للمرة الأولى عام ١٩٢١ في الولايات المتحدة وبعدها يعود إلى باريس حيث ينضم إلى الحركات الأدبية والثقافية هناك ويعمل بالصحافة. بعد ذلك يقوم بتغطية الحرب التركية اليونانية خلال عام ١٩٢٢.

ويعود إلى أمريكا عام ١٩٢٣ ويرزق بطفله الأول ولكن سرعان ما يعود في نفس العام إلى باريس حيث يتزوج للمرة الثانية بعد أن يطلق زوجته الأولى عام ١٩٢٧ ويعود بزوجته الثانية إلى الولايات المتحدة عام ١٩٢٨. حيث يقيم فيها لمدة عشر سنوات وحتى عام ١٩٣٨. وفي هذه الفترة يمارس هواياته التي سبق الإشارة إليها.

وقد نال هيمنجواي الشهرة بعد نشر قصته «ولا تزال الشمس تشرق» وعرف بعدها بأنه المتحدث باسم «الجيل الضائع».

وعندما قامت الحرب الأهلية الاسبانية، يقوم هيمنجواي بجمع التبرعات لمساعدة الجمهوريين ضد الفاشيين، ويسافر إلى اسبانيا وينضم إلى الجمهوريين. وبعد سقوط مدريد في يد الفاشيين في مارس ١٩٣٩ بسبعة عشر شهراً يتم هيمنجواي «لمن تدق الأجراس» وجعل موضوعها المأساة الأسبانية(١٣).

وفي اسبانيا، يلتقي بإحدى الصحفيات التي تغطي أخبار الحرب القائمة، حيث يتحابا، ثم يتزوجا. ولكنهما يفترقا بعد فترة، ويتزوج للمرة الرابعة. وفي ٢ يوليو من عام ١٩٦١ يصوب هيمنجواي البندقية إلى رأسه وينتحر. واضعاً بذلك نهاية لحياة كاتب لقبه العديد من النقاد بأنه من أكبر كتاب هذا القرن، رجل كان شغوفاً بالحياة والمغامرة، مثلما كان عبقرياً، حصل على جائزة نوبل وجائزة بوليتزر في الأدب، صائداً ماهراً، لديه شقة في نيويورك، ويخت مجهز للصيد في البحار، وشقة في كل من باريس وفينيسيا. وزوج على علاقة وثيقة وطيبة بزوجته، وليس لديه أمراض خطيرة، ولديه أصدقاؤه العديدين في كل مكان[٢٦].

الفصل الثامن

وداعا للسلاح
A Farewell To Arms

تدور أحداث هذه الرواية خلال الحرب العالمية الثانية على الجبهة الايطالية ـ النمساوية، وقد جاءت القصة في خمسة كتب، ويمثل كل كتاب (أو جزء) منها مرحلة مميزة لتطور أحداث القصة وتكامل بنائها.

يبدأ الجزء الأول بإعلامنا أن هذه هي الجبهة الايطالية النمساوية كما أسلفنا، وأن الوقت هو أواخر الصيف من عام ١٩١٦، وأن هناك حرب تدور رحاها، وأن بطل القصة هو ضابط أمريكي متطوع في صفوف الايطاليين ويدعى الملازم فريدريك والذي يقوم في ذات الوقت بدور الراوي للقصة، ويحكي لنا أحداثها. ونعلم أن بطلنا هذا قد سمح له بالقيام بإجازة، وبينما يناقشه زملاؤه في المكان الذي يقترحون عليه الذهاب إليه، نرى القسيس ـ وهو أحد أفراد هؤلاء الرفاق ـ يقترح أن يذهب إلى بلدته كابراكوتا في جبال الأبروزي، حيث الجو البارد الجاف الصافي، كما دعاه للنزول ضيفاً على أسرته هناك، غير أن فريدريك هنري يقضي إجازته متنقلاً بين ميلانو وروما ونابولي وغيرها دون أن يذهب إلى بلدة القسيس الجبلية. ونعلم أن الملازم فريدريك هنري قد فضل دخان المقاهي والسكر والعربدة على صفاء ونقاء بلدة القسيس.

كان يقيم مع بطلنا شاب آخر يدعى رينالدي، وهو يعمل طبيباً في الجيش الايطالي، ونراه وهو يستقبل هنري بعد عودته من الإجازة،

ويتحدثان، ونعلم أن لهذا الطبيب صديقة تعمل ممرضة في مستشفى الميدان، ويطلب من هنري أن يصحبه في زيارتها، ويلح عليه في اليوم التالي أن يذهب معه إليها، ويذهبان ويلتقيان: كانت مس باركلي (كاثرين باركلي) فارعة الطول، شقراء، وذات عينين رماديتين، وجميلة جداً. ونعلم أنها كانت مخطوبة لفتى قتل في الحرب، مما أثر عليها بعض الشيء، وبدا عليها شيئاً من الاضطراب، ونعلم أن فترة الخطبة قد امتدت ثماني سنوات. وعند عودتها من اللقاء يقول رينالدي لصديقه هنري إن مس باركلي تفضله عليه، ولكن زميلتها لطيفة جداً في رأيه.

بدأت علاقة هنري بكاثرين كعلاقة عادية، وليست حباً من جانبه في البداية. فقد كان ذلك أفضل في رأيه من الذهاب كل ليلة إلى الماخور الخاص بالضباط. كما شبه هذه العلاقة بلعبة البريدج أو لعب الورق، يقول فيها المرء كلمات بدلاً من أن يلعب الورق. وقد كانت كاثرين في كل ذلك تعلم طوايا نفسه، وأخذت تسأله عندما يخبرها في شيء من الافتعال بحبه لها: لماذا نكذب عندما لا نكون مضطرين إلى ذلك؟.

وتنقلنا الرواية بعد ذلك إلى العمليات الحربية في الجبهة حينما نشاهد الملازم هنري وهو يعمل في الإسعاف يضمد الجراح ويشاهد جندي وهو يعاني من جراحه القاتلة ثم لا يلبث أن يسلم الروح، وأثناء تناوله مع رفاقه وجبة بسيطة، تنفجر قنبلة ضخمة بالقرب منهم، فتصيبه إحدى شظاياها إصابة بالغة في الركبة فتدمرها كما يصاب في رأسه أيضاً.

تتطور أحداث الرواية بعد ذلك سريعاً، حيث ينقل إلى المستشفى الأمريكي في ميلانو، وتلعب المصادفة دوراً هاماً كما يحدث في الأفلام المصرية، إذ تنقل إلى هذا المستشفى أيضاً الممرضة الانجليزية كاثرين باركلي. ويجد في هذا المستشفى العناية بجرحه وحبه وطلباته الجنسية جميعاً.

وتتطور العلاقة بين هنري وكاثرين من مجرد إعجاب ورغبة في اللهو من

جانب هنري إلى الوقوع في الحب، وتتحول حجرته البيضاء في المستشفى إلى هناءة موصولة للمتع الحسية جميعاً. يشرب الخمر الجيدة التي جاءه بها صديقاه رينالدي الطبيب والقسيس، وفي الليل تختلف إليه بين الحين والآخر الحبيبة كاثرين (التي رتبت نوبة عملها لتكون ليلاً) حيث يرتشفان معاً كؤوس الحب واللذة، والخمر أيضاً.

وبعد ذلك نرى الوقوع الثاني لبطلنا هنري فريدريك، فهو إن كان قد وقع في حب كاثرين (رغم عدم رغبته في ذلك) فقد وقع هذه المرة في شرك بيولوجي هو حمل كاثرين منه لطفل يبدو قدومه وشيكاً (رغم عدم رغبة الحبيبين).

وفي المستشفى نتعرف على فيرجسون وهي ممرضة زميلة لكاثرين، ولكن فيرجسون هذه تتنبأ بعد أن يسألها هنري عما إذا كانت ترغب في مشاهدة حفل زواجه من كاثرين، بأن الحبيبان العاشقان لن يتزوجا إما بسبب الخصام أو الموت.

وتجرى عملية جراحية كبرى في ركبة هنري، ويأخذ في التماثل للشفاء شيئاً فشيئاً، كما يأخذ في التحرك في الغرفة ثم في المستشفى والحديقة ثم إلى الشارع والمدينة، حيث كانا يتناولان العشاء في مطاعمها الراقية وحيث يشاهدون مع رفاقهم سباق الخيل.

ويكتمل شفاء هنري ـ شفاء ساقه ـ وشفائه من اليرقان الذي أصيب به لإسرافه في شرب الخمر، ويستعد للذهاب إلى الجبهة، ونرى الحبيبان يختلفان إلى فندق بسيط في ميلانو لقضاء وقت طيب، ولكن أثاث الغرفة الحمراء ذات المرايا تشعر كاثرين بأنها كبائعات الهوى. بعد ذلك يودع بطلنا حبيبته ويستقل القطار إلى الجبهة.

وفي حجرته في الثكنة العسكرية يتقابل مع رفاقه القدامى رينالدي الطبيب، والقسيس الطيب، والكابتن. ونراهم يتسامرون ويتضاحكون مع

كؤوس الخمر، ويعاودون التهكم على القسيس وعلى القديس بولس.

ونرى بطلنا الهمام وهو يعمل كرجل إسعاف في الخطوط الأمامية للقتال دون أن يشعر بالخطر أو الخوف، ونشاهده وهو يبلي بلاء حسناً في آداء واجبه، ولكن تحدث ثغرة بين خطوط الايطاليين ينفذ منها النمساويون والألمان (الحليفان أثناء الحرب العالمية الأولى) إلى ما وراء الخطوط الهجومية الايطالية، مما يحدث ارتباكاً وفوضى بالغين. وفي موهن من الليل يصدر إليهم الأمر بالاستعداد للتراجع.

ويبدأ انسحاب هنري مع رفاقه وعربة الإسعاف التي تحتويهم، كما تحتوي المعدات الطبية الهامة، وكانت هذه السيارة تقف في صف طويل جداً من الشاحنات التي تسير قليلاً وتتوقف كثيراً في رتابة مملة. وعندما يطول توقف الشاحنات في المرة الأخيرة إلى درجة نفاد صبر هنري ورفاقه، يغادرون طابور السيارات إلى طريق جانبي، ويسيرون بنجاح أول الأمر، ولكن عندما يفقدون الطريق الممهد تغوص عجلات السيارة في المطر والأوحال ولا تبدي حراكاً البتة، فيتركونها ويواصلون التقدم، أو بمعنى أدق التراجع سيراً على الأقدام، وعند إحدى القناطر على أحد الأنهار يقتل زميل لهنري دون سبب واضح، وبيد مواطنيه وأبناء جلدته الايطاليين، وبعد قليل يتم أسر هنري ذاته، ويوضع مع زمرة من الضباط والجنود الفارين من الجبهة، ويشاهدهم هنري يعدمون أفراد الجماعة الأسيرة واحداً أثر آخر، وقبل أن يأتي دوره في الإعدام بتهمة أنه ضابط ألماني في ثياب عسكرية ايطالية كما فهم هو منهم، يرمي بنفسه في مياه أحد الأنهار، ويظل فترة في عمق المياه، ويطفو لأخذ نفس هواء ثم يعاود الغوص، وأخيراً يجد قطعة من الخشب فيتشبث بها ويترك نفسه مع التيار المندفع بعيداً عن الجنود الايطاليين الرعناء. ويحث الخطى نحو ميلانو ويحلم ـ وهو يستريح قليلاً ـ بكاثرين وهو يأكل ويشرب وينام معها.

وأخيراً يصل إلى ميلانو بعد أن استطاع القفز على أحد قطارات الشحن البطيئة، وسرعان ما يتجه إلى المستشفى الأمريكي، مقر عمل حبيبة قلبه، ولكنه لا يجدها، ويخبره بواب المستشفى إنها ذهبت إلى ستريزا. وقبل أن يغادر هنري ميلانو إلى تلك المدينة الصغيرة يقوم بزيارة أحد أصدقائه، ويرتدي الملابس المدنية، ويركب القطار إلى ستريزا، ويأخذ يفكر ويقول لنفسه قبل أن يصل إليها: لقد عقدت صلحاً منفرداً.

وأخيراً يصل إلى الفندق الذي تقيم فيه كاثرين مع زميلتها فيرجسون، وعندما تقابله الأخيرة بعدم ترحيب، يطلب منها الابتهاج ولو قليلاً، فتجيبه قائلة: أنا لا أستشعر الابتهاج وأنا معك، وتأخذ في تبكيته، وتتهمه بأنه أوقع كاثرين في ورطة وغدر بها، وإنه كالأفعى... إلى غير ذلك. وعندما تحاول كاثرين الدفاع عنه يكون نصيبها قدراً من هذه الأوصاف والإهانات. ثم يذهبان بعد ذلك إلى أحد الفنادق الفخمة ويلتقيان في شوق بالغ.

ويقابل في هذا الفندق الكونت جريغي وهو عجوز في الرابعة والتسعون، يتمتع بصحة جيدة، ويلعبان البلياردو، ويشربان الشمبانيا سوياً، ويتحدثان عن الحب والحرب والروح والتدين.... وما إلى ذلك من المسائل الفلسفية.

ويعود إلى كاثرين في جناحهما، وكانت ليلة عاصفة ممطرة، ويستيقظ هنري على صوت دقات على باب الحجرة، كان المشربي واقفاً بالباب، ويخبره أنه في خطر وأنهم سيعتقلونه في الصباح الباكر، ويساعدهما المشربي على الهروب إلى سويسرا عبر البحيرة القريبة من الفندق بواسطة قارب صغير.

ويأخذ هنري في التجديف في الجو الممطر العاصف والظلام الدامس طيلة الليل حتى تدمى يداه. وأخيراً يصلان إلى بلدة صغيرة في سويسرا،

وعندما يتأكدان من أنهما قد وصلا سويسرا لا تسعهما الدنيا من الفرح، ويتناولان الفطور الدسم في أحد مقاهيها الجميلة، ثم ينتقلان إلى قرية أخرى من قرى سويسرا الجميلة وينعمان بالحب والأكل والشراب النعيم كله.

وبعد أن يقضيا شهرين من شهور الشتاء في تلك القرية الهادئة الهانئة، يتركانها إلى لوزان استعداداً لاسنقبال الطفل. وتفاجىء آلام الولادة كاثرين فيسرعان إلى المستشفى، وهناك تطول فترة الآلام التي تسبق الولادة، وبين الوجبات الثلاث التي يذهب هنري لتناولها خارج المستشفى، تسوء حالة كاثرين ويتقرر لها عملية قيصرية، ويخرج للدنيا بعدها طفل يشبهه والده بالأرنب المسلوخ، وإنه لم يستشعر أيما عاطفة نحوه، ولكن الوليد جاء ميتاً.

وبعد تناول وجبة العشاء غير الشهية يعود هنري إلى المستشفى، ويفاجأ بأن كاثرين قد أصيبت بنزيف حاد، وتفيض روحها والأطباء يحاولون إسعافها، وهي في غيبوبة تامة، ويحاول هنري الدخول للغرفة بعد موتها لتوديعها، ولكنه يعدل عن ذلك، فقد كان ذلك على حد قوله أشبه بمن يودع تمثالاً، ويعود إلى الفندق وحيداً تحت المطر.

هذه هي قصة وداعاً للسلاح أو وداعاً أيتها الحرب كما يمكن ترجمتها، أو قصة «المصير المحتوم» وهو العنوان الدقيق سيكولوجياً لهذه الرواية.

هذه هي قصة وداعاً للسلاح التي يرى النقاد أن باطنها تراجيدي وظاهرها كوميدي، وتذكر القارىء بمزاج العنصرين في الروايات اليونانية، كما قال عنها مؤلفها أيضاً أن هذه القصة هي قصة «روميو وجوليت» بالنسبة إليه. ففي كليهما ـ كما يرى دكتور كارلوس بيكر(١٣) تحل النكبة ببطلي القصة، دون أن تكون تلك النكبة ناجمة عن انحراف خلقي في الموقف الاجتماعي، فموت كاثرين في رأيه، يقع مصادفة، لأن جسمها صحيح وقدرتها على الولادة الطبيعية طبيعية، وكذلك يكون موت الحبيبين في قصة

شكسبير مبنياً على المصادفة وهي تأخر الراهب حامل الرسالة. ويستطرد بيكر قائلاً أن دارس الجماليات والنقد قد يستنتج أن موت كاثرين كموت جولييت أمر محتوم من الوجهة الفنية. غير أن الحرب ليست هي التي تقضي على كاثرين، وليست الأحقاد العائلية هي التي قتلت جوليت.

تبدأ القصة برسم صورة طبيعية يقصد منها المؤلف الحرفي المبدع وضع القارىء في حالة نفسية يريدها له، ويقصد أيضاً تهيئة الجو النفسي العام للقصة والتمهيد لها. وهذه الصورة طبيعية، أي تشتمل على مفردات فيزيقية فقط باستثناء مجموعة الجنود التي هي في رأينا مجموعة من النكرات وليس لدى أحد منها أي تفرد أو تمييز:

«في أواخر الصيف من ذلك العام، كنا نقيم في بيت إحدى القرى التي تطل عبر النهر والسهل، على الجبال. وعلى جانبي مجرى النهر كانت الحصى والحجارة التي جففتها الشمس وأحالت لونها إلى بياض، وكانت المياه صافية تنطلق زرقاء في القنوات. وكان الجنود يمرون من أمام المنزل ثم يهبطون إلى الطريق، وكان الغبار الذي تثيره يغطي أوراق الأشجار، كما كان يغطي جذوعها أيضاً، وقد تساقطت أوراقها مبكراً في ذلك العام، وكنا نرى هؤلاء الجنود يجتازون الطريق، ويثيرون التراب، كما يثير الهواء أوراق الأشجار المتساقطة، والجنود يتقدمون، لنعود بعد ذلك فنرى الطريق مقفرة، بيضاء إلا من أوراق الشجر» (١٨ ص ٧).

البداية واضحة الكآبة: بداية الخريف، وسقوط أوراق الشجر، والصورة الغبراء المكفهرة للنهر وشاطئيه، والجنود يسيرون أو قل يساقون إلى الحرب أو إلى المصير المحتوم... إلى الموت. وبعد عدة سطور يقول عن هؤلاء الجنود:

«وكان الجنود المتدثرون بمعاطفهم مبللين موحلين، كانت بنادقهم مبللة، وتحت معاطفهم كان كل منهم يحمل محفظتي خرطوش جلديتين

معلقتين في مقدمة حزامه، وكانت هذه المحافظ الجلدية الرمادية المثقلة بمجموعات من الخراطيش الدقيقة الطويلة من عيار ٦,٥ مليمتر تندفع بارزة إلى الأمام، تحت معاطف الجنود، إلى درجة جعلتهم يظهرون، عند اجتيازهم الطريق، وكأنهم يحملون في بطونهم أجنة في الشهر السادس» (١٨ ص ٨).

الجنود الرجال يراهم حبالى في الشهر السادس، وهم حبالى بأفتك أدوات الموت وأعنفها ـ الأسلحة النارية، أليست هذه الصورة هي أوضح الصور التي تجمع بين الحب والموت في نسيج، بل في بطن واحدة، وإن كانت بطن رجل.

وبعد الخريف الكئيب تأتي النكبات. . . يأتي الشتاء، نقرأ من القصة:

«وفي بداية الشتاء أقبل المطر الذي لا يتوقف، ومع المطر أقبلت الكوليرا ولكن أمكن السيطرة عليها، فلم يمت بسببها آخر الأمر غير سبعة آلاف من جنود الجيش» (١٨ ص ٨).

إن الأمر لم يتوقف عند الاكتئاب، بل وصل إلى حد الموت، والضحايا هم أنفسهم المساقين إلى المصير المحتوم، إلى الموت. الحبالى بأدوات الموت هم أنفسهم الموتى. وينتهي الفصل الأول والموقف ما زال معلقاً، بداية كئيبة، وحبالى بالموت، وموت في النهاية، ولكنه ليس مطلقاً فقد أمكن التحكم في الكوليرا أو ضبطها وكبح جماحها But it Was Checked ولكن لم يتم القضاء عليها. أليس هذا ما يطلق عليه فرويد مقولة الصراع بين الحب والموت، أو غريزتي الحياة والموت.

الفصل الأول على قصره يلخص في وضوح وفي دقة الحالة النفسية للمؤلف، دون تحليل للرواية التي أوجزناها فيما سبق، ولكننا سنستمر في تحليلها، ليس لأسباب منهجية فحسب، بل لأن ذلك سيعمق لدينا الدراسة للبطل فيها «فريدريك هنري» كما هو في ذات الوقت محاولة لدراسة

فروض ومعطيات نظرية التحليل النفسي، وهو في النهاية محاولة لدراسة أدب المنتحرين من وجهة نظر سيكولوجية.

في الأربعين فصلاً التالية من الرواية يتحقق تماماً ما ذهب إليه دانيل لاجاش في كتابه القيم «المجمل في التحليل النفسي»[1] وهو بصدد الحديث عن المكتئبين والسوداويين، وقوله أن أساس الهوس هو عينه أساس الاكتئاب والسوداء، بالهوس يحاول المكتئب (في رأي لاجاش) أن يتخلص من اكتئابه عن طريق الهروب نحو الواقع. وهذه في نظر لاجاش سياسة «ولو».

وهكذا نرى هنري يقول ولو... سأنغمس في الحياة والحب والحرب سأصول وأجول، سأهاجم وسأنسحب، سأفعل ما يحلو لي، وما أستطيع عسى أن أتخلص مما أنا فيه من اكتئاب مر وسوداء رهيبة. فهل يوفق؟ هل يستطيع ذلك؟ سنرى، ولا يجوز لنا سبق الأمور.

تبدأ الأحداث حيث نرى بطلنا الملازم فريدريك هنري في الخطوط الأمامية للجبهة الايطالية النمساوية، ويصف لنا المدينة الصغيرة التي احتلتها القوات الايطالية من النمسا، ويذهب في وصفه إلى بيت الدعارة الخاص بالضباط حيث كان ذات ليلة مع رفاقه يسكرون، وإذا بهم يشاهدون كاهن كتيبتهم وهو ضابط في ثياب عسكرية عليها رسم الصليب، فيدعونه للدخول، ولكن الكاهن يبتسم ويمضي لسبيله. ولم تكن هذه هي المرة الأخيرة التي تتهكم فيها هذه المجموعة من رفاق السلاح على كاهنهم، رجل الله، رمز الدين والإيمان، بل هم يكررون ذلك عدة مرات وفي جميع مجالسهم تقريباً والكاهن في كل ذلك يتسع صدره لهم ويعاملهم بالحسنى واللين كرجل للإيمان والتقوى.

ولكننا نود أن نركز هنا على قول الكاهن لصاحبنا هنري، وهم جلوس يتسامرون في إحدى المرات: «حبذا لو تقصد إلى أبروزي، وتزور أسرتي في

كابراكوتا» (١٨ ص ١٠) كان الملازم هنري يعتزم القيام بإجازة، وكان الرفاق كل يدلي برأيه في قضائها. . . ولكن جاء قول القسيس هنا مختلفاً عن مقترحات الآخرين، كما تختلف بلدته أيضاً عن البلاد الأخرى المقترحة. . . فهذه البلدة في الجبال مرتفعة. . بل شاهقة الارتفاع. . . يصفها الكاهن بعد ذلك عندما يقول:

«أو لو تذهب إلى أبروزي، إن ثمة مجال للصيد، ولسوف تعجب بالناس، وعلى الرغم من البرد فإن الجو هناك صحو وجاف. . . وفي استطاعتك أن تنزل على أسرتي ضيفاً. إن والدي صياد مشهور» (١٨ ص ١١).

وفي السطر التالي مباشرة يقول الكابتن، وهو أحد أفراد هذه الزمرة من الأصدقاء:

«هيا. . فلنذهب إلى بيت الدعارة قبل أن يغلق أبوابه» (١٨ ص ١١) نحن إزاء قطبين على خط رأسي، في القطب الأعلى نجد القسيس وبلدته الجبلية وفي القطب السفلي الكابتن وماخور الضابط. القسيس (الطريق إلى الله والإيمان) وبلدته الجبلية الشاهقة (التسامي عن الخطيئة والذنوب) والناس الطيبين (العلاقات الإنسانية الصحية وليس الحرب والعدوان) وجوها البارد (أي هدوء العواطف والانفعالات) الجاف (أي لا يوجد فيها المطر والبلل نذير الشؤم والنكبات، بما يرمز إليه من جنس وعهر وسفالة) والصحو (أي الوضوح والصفاء النفسي والصحة النفسية) والذي سيجد فيه النموذج الأبوي الطيب (والد القسيس) وحيث سيغنم فوق ذلك الغنائم المادية والرزق الطيب (ثمة مجال للصيد).

لا شك أن بلدة القسيس هي سدرة المنتهي بالنسبة لصاحبنا الملازم، هي أرض الميعاد، هي الجنة المفقودة. فهل سيذهب هنري إليها؟ هل

سيصعد إليها باختياره؟ هل سينجح؟ الجواب على هذا السؤال بالنفي. لم يذهب هنري إلى أبروزي وبلدة القسيس. والأمر العجيب أن زميل هنري الملازم رينالدي قد أصدر حكمه الأخلاقي عليه قبل أن يعرف أنه لم يذهب إلى أبروزي عندما قال له:

«إنك قذر... يجب أن تغتسل.. إلى أين ذهبت؟... وما الذي فعلت؟... قل كل شيء حالاً».

ويجيبه هنري قائلاً:

«ذهبت إلى كل مكان، ميلانو، فلورنسا، روما، نابولي» (١٨ ص ١٣) ولم تكن بينها كابروكوتا التي على جبال الأبروزي.

هكذا حدد بطلنا مجال نشاطاته، واهتمامات حياته، وزوايا رؤاه. إنه قد اختار، ليس الصعود إلى حيث الصفاء والنقاء والوضوح والصحة النفسية والعلاقات السوية والإيمان بالله والتقوى والعفة. بل اختار أموراً مخالفة تمام الخلاف لكل ذلك، وجاء ذلك على لسانه عندما قال:

«لم أذهب إلى مكان مثل هذا (يقصد مثل أبروزي) ولكني ذهبت إلى دخان المقاهي والليالي حين تدور بك الغرفة وأنت تنظر إلى الجدران لعلها تتوقف عن الدوران، وتقضي الليالي في سريرك مخموراً لأنك لا تجد شيئاً إلا ذاك» (١٨ ص ١٤).

لقد اختار الملازم فريدريك هنري القطب السفلي الذي يمثله الكابتن، القطب الحسي اللاذ، القطب الدنيوي الدنيء، القصب الملحد الزنديق. وهو في نفس الوقت نبذ قطب القسيس وما يمثله من دين وإيمان وتسامي وصحة وسلام.

ويبرر هنري اختياره هذا ـ طريق الكابتن ـ ونبذه لطريق القسيس، بتوضيحه للقسيس ذاته بأنه كان يريد أن يذهب إلى بلدته الجبلية قائلاً له

وهو مخمور: «إننا لا نوفق دائماً إلى صنع الأشياء التي نرغب فيها» (١٨ ص ١٤) ثم يتقابل هنري مع كاثرين، ويجيء اللقاء عن طريق رينالدي، فهو الذي أخبر هنري أنها صديقته، وهو الذي ألح عليه للذهاب معه إلى المستشفى لمقابلتها. ثم هو نفسه الذي ينشغل مع زميلتها فيرجسون بالحديث، تاركاً الفرصة لهنري لتوثيق صلته بها، ثم يترك الميدان كله له لينفرد بها. وإذا علمنا أن رينالدي هذا لا يختلف كثيراً عن الميجور (وهو أحد أفراد جماعة الأصدقاء) وعن توجهاته وعن قيمه، أدركنا أن طريق كاثرين هو نفسه طريق الخطيئة والذنوب وطريق الحس واللذة. وعندما يتقابلان نرى ظل الخطيب السابق يظهر في وضوح تارة ويبهت ويذوب تارة أخرى. . . ولكنه هو في جميع الحالات الغريم الأل لهنري، هو الحبيب السابق له. . . هو المنافس الذي يغار منه رغم عدم وجوده، رغم موته، مما يدعو كاثرين إلى أن تسأله في استغراب: هل تغار من ميت؟.

الأمر الثاني في علاقة هنري بكاثرين أنها بدأت حسية فقط من جانبه، رغبة للحصول على اللذة فقط. . . حتى أنه يسألها مباشرة ودون تمهيد في بدايات علاقته بها: «أليس هناك مكان نستطيع أن نذهب إليه» (١٨ ص ٢٦).

ولكن هذه العلاقة التي تبدأ حسية نفعية من جانب هنري، تختلف عن بداية علاقة كاثرين به، التي تصرح له فيها بعد أنها أحبته منذ أن رأته أول مرة، بل وهامت به حباً. وتتطور هذه العلاقة إلى أن يقع في حبها بعد فترة من الزمن.

والأمر الثالث في علاقته بها أيضاً أن هنري بعد أن يصاب في ساقه ورأسه ويدخل المستشفى كان ينام في السرير وينتظر قدومها، بعد أن تمر على الغرف الأخرى. وكان يتلقى منها العناية والتمريض والغذاء والقبل وممارسة الجنس.

الأمر الرابع أن صديقه الحميم رينالدي الذي مهد له مقابلتها واستدرجه إليها وترك له الفرصة للوقوع في حبها، هذا الصديق الذي يقول عنه هنري «كان يعرف دائماً ما لا أعرفه» (١٨ ص ١٤). رينالدي هذا يخاطب هنري بالكلمة المناسبة، المناسبة من رجل يعلم ما لا يعرفه هنري، بل ولا يعرفه الكثيرون، وإن عرفوه قاوموا تلك المعرفة، هذه الكلمة التي كان يخاطبه بها هي كلمة أو عبارة: أيها الطفل.

هذه الأمور الأربعة تجعلنا نركن إلى تصديق المعنى الحرفي للكلمة التي كان يطلقها رينالدي على صديقه، ولعله وهو العليم ببواطن الأمور كان يقصد ما نرمي إليه... إنه حقاً أيها الطبيب رينالدي طفل، بل وطفل كاثرين المدلل.

هذه الأمومة التي تنضح بها شخصية كاثرين تشيع كشيوع الضوء في كل أنحاء الرواية. وبقدر استقلال شخصيتها ونضوجها النفسي والجسمي، نلمس اعتماد هنري وتبعيته لها. إنها صورة واضحة للأم للضابط الصغير الملازم هنري، وقد عبر عن ذلك أحد أساتذة النقد الأدبي في أمريكا بقوله أن كاثرين باركلي كانت «تر أمه أماً وتتصباه خليلة» (١٣ ص ١٤٤).

وإذا عدنا إلى الرواية من حيث هي أجزاء خمسة أو خمسة كتب كما أراد لها مؤلفها، نستطيع أن نميز في الكتاب الأول أن البطل يشترك في حرب وإن كان واجبه هو إسعاف الجرحى إلا أنه ضابط مسلح ويشترك في الهجوم إن لزم الأمر، وإن هذا الضابط بعد تعرفه على كاثرين ومحاولة إيقاعه بها كعشيقة، وهي في الحقيقة أمه لا شعورياً، يختار طريق الخطيئة (طريق الكابتن زير النساء، وطريق رينالدي الملحد) ولن يلبث العقاب أن يحل به، إذ سرعان ما يسقط جريحاً وتدمر ساقه من عند الركبة (أي يصبح عاجزاً لا يستطيع حتى الحبو) وهي صورة واضحة للطفولة الرضيعة. وبعد هذه الحالة فقط وليس قبلها يقع في حب كاثرين ـ أمه ـ وتتوثق صلته بها،

وعندما ينقل محمولاً إلى المستشفى (البيت طالما به كاثرين) نشاهد هنري الطفل وهو قعيد الفراش (في صورة سلبية صارخة) ينتظر قدومها، وبعد فترة يصبح الرضيع طفلاً ويغادر السرير، ثم ينمو أكثر فأكثر (يشفى شيئاً فشيئاً) فيستطيع مغادرة الغرفة، ثم يكبر ويصبح أكثر نضوجاً فيغادر المستشفى إلى حديقتها، ثم يغادر المستشفى والحديقة إلى قربهما والشوارع القريبة منها، ثم يتجول في المدينة. وهو في كل هذه الحالات مع كاثرين، بل هي التي تعينه، وهي التي تعتني به، وهي التي تحبه، وهي التي تمرضه، بل وقد غيرت له ملابسه مرة قبل إجراء العملية وقامت بتنظيفه.

هذه في رأينا صورة كاثرين في لا شعور هنري الذي هو المؤلف بالتأكيد. وعودة إلى أجزاء الرواية الخمسة، فإننا نلاحظ أن الكتاب الأول يتضمن عدة أمور هي:

١ ـ البداية المكتئبة للرواية.
٢ ـ اختيار هنري لطريقه وتوجهه.
٣ ـ مقابلة هنري لكاثرين.
٤ ـ جرح هنري وتدمير ركبته.

هذه هي أهم الحركات ـ إذا استخدمنا لغة الموسيقى السيمفونية ـ أو الأحداث المميزة لهذا الجزء من الرواية. وليس هناك أدنى مشقة في ضوء ما سبق إيضاحه عن علاقة هنري بكاثرين، في تفسير هذه الأحداث، وتبيان السياق المنتظم لتسلسلها اللاشعوري. البطل مكتئب، سوداوي الطابع، يحاول التغلب على هذه الحالة النفسية التي لا يطيقها، فيقوم وفقاً لسياسة «ولو» بالانغماس في الملذات الحسية جميعاً، ويقوم في نفس الوقت بالطواف الواسع في مدى شاسع من الزمان والمكان وفي نشاط زائد وكبير، في أثناء ذلك يقابل فتاة تخاطب صورة الأم في لا شعوره، يقع في حبها عندما يزداد اعتماده عليها وبعد جرحه ودخوله المستشفى.

في الكتاب الثاني نرى حجرة هنري في المستشفى وقد تحولت إلى مقر للحب والجنس والأكل والشرب... تحولت إلى جنة من نوع أرضي، تحولت إلى هناءة، ونلمس في هذا الجزء من الرواية كيف يمتزج الحب والموت في نسيج واحد فإذا كان الجنود الحبالى يجسدون ثنائية فرويد النهائية، فإن هذه الثنائية تتجسد مرة أخرى في هذا الجزء من القصة كخلفية شائعة للأحداث عامة. فإذا كان الحب يمارس كسلوك ويبدو واضحاً للعيان، فإن الموت يطفو أو هو يجنح طائراً في صورة عامة أحياناً، أو بارزة واضحة أحياناً أخرى كما في قول فيرجسون، زميلة كاثرين العانس التي تتنبأ باستحالة زواج العاشقين، أما بسبب موت كاثرين، أو بسبب موته هو. وكما في معرض حديث كاثرين عن خوفها من المطر:

«أنا أخاف من المطر لأني أرى نفسي أحياناً، وقد مت وهو يهطل».

وأيضاً قولها:

«وفي بعض الأحيان يتراءى لي أنك مت (تخاطب هنري) والمطر يهطل» (١٨ ص ٩٣).

ثم بعد ذلك نرى الموت متجسداً، ويجيء تجسده في شكل اكتشاف كاثرين إنها حامل من هنري، ووجوم هذا الأخير من سماع هذا النبأ، بل واشمئزازه، وحدوث أول وآخر توتر في علاقة الحبيبين. ولنرجع بالذاكرة إلى تشبيه المؤلف للجنود حاملي الذخيرة بأنهم حبالى في الشهر السادس، حينذاك كان الحمل هو الموت، وهنا وكاثرين حامل لم يختلف الأمر، الحمل هو أيضاً موت. كيف يكون ذلك؟ سوف نرى.

في الجزء الثالث من الرواية نشاهد أن أهم أحداثها هي:

١ ـ التراجع من الجبهة إلى الخطوط الخلفية.

٢ ـ خروج هنري من القافلة وهروبه بإلقاء نفسه في النهر.

٣ ـ العودة إلى كاثرين (الأم).

في هذا الجزء يحاول هنري الانسحاب، ليعقد صلحاً منفرداً على حد قوله، المحاولة هنا ذات شقين:

١ ـ محاولة التخلص من الموت، فالجنود حبالى بالموت كما أسلفنا، الحرب ثمرتها موت، حتى على المستوى الشعوري.

٢ ـ التخلص من الموت يأتي في صورة العودة إلى الأم، وقد جاءت هذه العودة رمزية في أعماق لا شعوره بالقفز إلى ماء النهر بملابسه، وواقعيه بالهروب من الجندية إلى كاثرين الحبيبة (الأم).

ولكن هيهات، فالهروب هنا ليس إلا كالهروب من الرمداء للنار، فهو يهرب من الموت إلى موت، ولا محالة، لا مفر من المصير المحتوم. أليس الرحم هو معون للموت، أليس هو حافظة للذخيرة في لا شعور المؤلف المفعم بالاكتئاب.

وفي الجزء الأخير من الكتاب الرابع تجيء عبارة على لسان هنري، تؤيد ما ذهبنا إليه من أن هنري يأخذ بسياسة ولو، وانغماسه في الحياة الحسية إلى شعر رأسه، يقول هنري:

«أنا لم أخلق للتفكير... لقد خلقت لالتهام الطعام... خلقت لكي آكل واشرب، وأنا مع كاثرين» (١٨ ص ١٦٨).

وهذه العبارة ذاتها هي مجمل الأحداث في الجزء الرابع من الكتاب، هنري يذهب إلى كاثرين، ويحقق معها ما يراه شعورياً في نفسه، يحقق صورة الذات لديه، وهو عندما يعلم بواسطة المشربي اعتزامهم اعتقاله، يهرب للمرة الثانية، بالعودة إلى الرحم رمزياً مرة أخرى (باستخدام البحيرة طريق للهروب إلى سويسرا) ولكن هذه المرة كان مع كاثرين، إنه يأبى أن يموت وحده، إذا كان المصير محتوماً، فهو محتوم على الجميع، عليه وعلى حبيبته في آن واحد.

ويصلان إلى هناءة أخرى في سويسرا، وينغمسان في لذة اللذات، ويسعدان بالحب كله، إلى أن يجيء الجزء الخامس من الرواية، ولكن قبل أن نصل إلى هذا الجزء نود أن نسجل أن هنري قد شبه نفسه بالمسيح عندما كان يتكلم عن يديه الداميتين من أثر مواصلة التجديف وقال في هذا السياق:

«إن جنبي غير مصاب بجرح ما» (١٨ ص ٢٠٤).

في الكتاب الخامس نلمس كيف يمتزج الحب والموت مرة أخرى امتزاجاً تاماً. وقبل ذلك يريد الإثنان أن يمتزجا سوياً، ويأتي ذلك عندما تقول كاثرين في الفصل الثامن والثلاثون:

«أريد أن يمتزج أحدنا بالآخر امتزاجاً كاملاً» (١٨ ص ٢١٣) وفي مكان آخر يسأل هنري كاثرين:

«يا للجحيم! أنا أحبك الآن حباً عظيماً، ما الذي تريدين أن تفعليه؟ أتريدين أن تهلكيني»؟

وتجيبه كاثرين:

«أجل، أنا أريد أن أهلكك» (٢٣ ص ٢١٦).

ويصدق هنري على كلامها قائلاً:

«حسن هذا ما أريده أنا أيضاً».

وكان لهما ما أرادا، أرادا الموت والهلاك، وها هو يسعى إليهما سريعاً، بل هما اللذان يسعيان إليه، إنها دائرة وقد سارا فيها،أو لفّا فيها. نقرأ من الرواية عندما تعاني كاثرين من الآلام الرهيبة للولادة، والذي تستعين عليه بالمخدر الذي يستنشق من الأنف، والطبيب والممرضات يقفون عاجزين أمام المصير المحتوم، يقول هنري مخاطباً حبيبته وهو يتطلع إلى جسدها المسجى على السرير:

«مسكينة، مسكينة أنت ياكات الحبيبة! لقد كان هذا هو ثمن ليالينا السابقة. لقد كانت هذه هي نهاية الشرك. كان هذا ما يكسبه الناس من الحب». (١٨ ص ٢٢٧). نهاية الحب هو الموت، ثمن ممارسة الجنس هو الوقوع في الشرك، هو الموت، هو تلقى المصير المحتوم.

ويجيء الطفل ميتاً، يولد ميتاً، لقد وضعت الأم حملها، الجنود الحبالى جاءهم المخاض، ولكن من هو الميت؟ من هو المولود الميت؟ نقرأ من الرواية ما جاء على لسان هنري:

«.... يا للطفل الصغير البائس، أشد ما تمنيت لو أني اختنقت على هذه الشاكلة» (١٨ ص ٢٣٢).

اتضحت لنا في جلاء الآن هوية الوليد الميت، الطفل المختنق بالحبل السري، إنه هنري ذاته.

وعندما تموت كاثرين في نهاية الرواية من جراء نزيف دموي حاد تتضح لنا مدى فداحة المأساة الإنسانية من وجهة نظر غاية في الاكتئاب.

الفصل التاسع

لمن تدق الأجراس
For Whom the Bell Tolls

هذه رواية سياسية، تتناول من خلال الأحداث والمواقف فيها، الحرب الأهلية التي نشبت في أسبانيا في الثلاثينات من هذا القرن بين الجمهوريين (ويضمون بين صفوفهم الماركسيين) من ناحية، وبين الفاشيين من ناحية أخرى.

وقد اختلف النقاد في نقدهم لهذه الرواية وفي تحديد اتجاه مؤلفها اختلافاً كبيراً، حينما ذهب بعضهم إلى أنها تشير بوضوح إلى «ستالينية» مؤلفها، ورأى آخرون إنها شاهد فيما يبدو على أن هيمنجواي فاشي رغماً عنه، في حين كتب ناقد آخر يقول أنها نتاج فنان عظيم مرهف الحس صحا معافى من «المرض الأحمر»، في حين رأى آخرون أن هيمنجواي لم يصب أبداً بالحمرة[١٣].

وكان الحافز العاطفي وراء القصة شعور همنجواي بأن الشعب الاسباني كان ضحية الخيانة والغدر، فإنهم لم يقتلوا فحسب بالمئات أو يجوعوا أو يحرموا من السلاح ولكنهم أيضاً غدروا[١٣]. وتدور أحداث القصة بين جماعة من أنصار الجمهورية، تجمعوا من عدة أنحاء في اسبانيا، وعاشوا تحت ظروف بدائية في كهف على المنحدرات الشجراء من سلسلة وادى رامة، على بعد ستين ميلاً إلى الشمال الغربي من مدريد المحاصرة، وراء الخطوط الفاشية[١٣].

وتبدأ الرواية حيث نرى المتطوع الأمريكي روبرت جوردان الذي يحارب إلى جانب الجمهوريين ضد الفاشيين، وهو شاب خبير في المفرقعات وفي نسف الجسور، ومعه أنسيلمو وهو رجل عجوز يبلغ من العمر الثامنة والستين، نراهما وهما يحملان كيسين ضخمين من المتفجرات والمعدات الفنية للتفجير، يسيران في غابات الصنوبر ويتسلقان المرتفعات والجبال في هذه المنطقة، ونعلم أن الشاب المتطوع روبرت جوردان أخذ تعليماته من الجنرال الروسي جولز بنسف جسر في هذه المنطقة عند بداية الهجوم المزمع أن يقوم به الجمهوريين، حتى يقطع سبل الإمداد عن الفاشيين، وعندما يأخذ روبرت بعض الراحة ليأكل بعض النباتات المائية ويشرب حفنة من مياه جدول جاري، يرفع بصره فإذا به يرى وجه رجل عبوس له لحية كثة ووجه مدور ملتصق بكتفيه وعينان صغيرتان مثل أذناه اللتين التصقتا برأسه. كان رجلاً بديناً، تحطم أنفه، ذو فم مشروم. قدمه انسيلمو لروبرت على أنه الرئيس في هذه المنطقة، ولم يشعر روبرت منذ الوهلة الأولى بالراحة إلى هذا الرجل. ونعرف أن هذا الرجل يدعى بابلو، وقد عارض للوهلة الأولى عملية نسف الجسر لما تنطوي عليه هذه العملية من خطر المطاردة والإبادة. ونلمح الروح الانهزامية واضحة جلية تسيطر على هذا الرجل. وندرك من خلال ثرثرة الرجال الثلاثة أن هناك رجلاً كان يدعى كاشكين روسي الجنسية، قد قام بنسف أحد القطارات، وقتل. كانت البداية سيئة في رأي روبرت إلا أن انسيلمو في رأيه رجل طيب، مخلص، يعتمد عليه، أما بابلو، فهو شرير بطبعه، ويتجه لطريق الشر بسرعة هائلة ودون أن يحاول إخفاء نيته، وعندما يشرع في إخفائها، في رأي روبرت، يكون قد وصل إلى قرار.

ويصلون إلى مقر عصابة بابلو، وهو أحد الكهوف في بطن الجبل، حيث قدم لهم الخمر الجيدة، وحيث أخذوا يتبادلون أطراف الحديث، وتجيء سيرة كاشكين مرة أخرى، ونعرف من روبرت أنهم قبضوا عليه فقتل

نفسه. ويقول بابلو أنه كان يخشى من الانتحار، كما كان يخاف من التعذيب.

وتخرج من الكهف فتاة تحمل قدراً كبيراً مملوءاً بالطعام وهي تبتسم، كانت أسنانها بيضاء تشرق في وجهها الأسمر الدافىء. بينما كانت عيناها الرماديتان الضاحكتان في منتهى الروعة والجمال وفمها دقيق مستقيم تلفه شفتان ممتلئتان، أما الشعر فبني غامق يميل للسمرة، لفحته الشمس، وقد قص بشكل غريب، جعله قصيراً أشبه ما يكون بفراء صغير. أخذت الفتاة تتطلع إلى روبرت وهي تبتسم، وكان هو كلما تطلع إليها أحس بشيء ثقيل في حلقه. إنها ماريا التي أسرها الفاشيون وحلقوا لها شعرها، وكانت قد نجت من حادث نسف القطار، إلا أنها كانت في حالة من الإعياء الشديد الذي تطلب لإنقاذها حملها بالتبادل.

وتظهر ـ بعد تناولهم الطعام ـ امرأة في الخمسين من عمرها، لا تقل ضخامة عن بابلو، طويلة القامة، عريضة المنكبين ترتدي قميصاً أسود، ورداء يعلو زوجين من الجوارب الصوفية الخشنة، وفي قدميها خف من الحبال، ويعلو قامتها، وجه أسمر، أشبه ما يكون بوجوه تماثيل الصخر. ويراها روبرت وهي تعطي الأوامر لأفراد العصابة، ثم ترحب به، وتسعد بلقائه، ويحس روبرت نحوها بالثقة من أول لحظة، وتسأل عن كاشكين، وتمتدحه، وتمتدح عملية نسفه للقطار، ويخبرها روبرت أنه جاء لنسف الجسر (أو الكوبري) بينما تنعت بابلو بالسكير القذر. ثم توصي روبرت بالعناية بالفتاة ماريا، وأخذها إلى حيث يذهب بعد انتهاء عملية نسف الجسر ثم تطلب بيلار من روبرت جوردان أن يبسط لها يده لتقرأ طالعه في كفه كغجرية متمرسة في مثل هذه الأمور، ولكنها بعد أن تفعل لا تقول له شيئاً ولا تبتسم وتحاول تغيير سياق الحديث، الأمر الذي نفهم معه أنها تضمر شيئاً.

وتأتي أثناء الثرثرة مع بيلار سيرة ايل سـوردو ونفهم من بيلار أن هـذا الرجل زعيم عصابة أخرى من عصابات القوات الجمهورية، يقع معسكره بالقرب من معسكر عصابة بابلو. وإن ايل سوردو هذا يتمتع بحب وتقدير الجميع، وإنه يأتي إلى معسكرهم كل ليلة.

ونفهم من مناقشة بيلار لروبرت أن هذه المرأة قوية الشكيمة، شـديدة البسالة، وهي القائدة الفعلية الآن للعصابة بدلاً من بـابلو الذي ركن إلى الكسل والتراخي وإدمان الخمر ورغبته في السلامة والثراء من سرقته للجياد في المنطقة. وفي نهاية لقائه الأول بالمرأة الحديدية بيلار يسألها روبرت عـما رأت في كفه، وما ينبىء به طالعـه فتقول لـه: لم أر شيئاً. امضي الآن إلى جسرك، وسأعنى بمتاعك.

بعد ذلك يذهب روبرت وانسيلمو لتفقد الجسر، ودراسـة الكيفية التي سينسف بها، وبطريقة علمية على حد قـول روبرت، وفي طـريق عودتهم يقابلون أحد أفراد عصابتهم القائم بالحراسة ونعرف أنه يدعى أغسطين، ويدور بينه وبين روبرت بعض الحديث يتخلله تحذيره لروبرت من بابلو، وضرورة الحرص على المتفجرات. وقد أكد هذا التحذير انسيلمـو أيضاً. واتفق الإثنان على أن بابلو شرير بقدر ما هو ايل سوزدو طيب.

وعندما يعودان إلى الكهف يبدو بوضوح عـدم ترحيب بـابلو بروبـرت ويعارض بشدة نسف الجسر، بل ويقول أن جميع أفراد العصابة يعارضونه، ويشتد الصراع بين الإثنين. بابلو من ناحية، وروبرت من ناحية أخرى، ويؤذن الصراع باستخدام المسدس للقضاء عـلى بابلو بيـد روبرت، ولكن عند الاقتراع يخذل بابلو ويؤيد الجميع روبرت، غير أن هذا يجول في خاطره أن بابلو على حق، وهو نفسه يعرف ذلك، وقد قرأت المرأة ذلك في يده وإن لم تخبره بالنبؤة. ويدور صراع آخر بين بابلو وامرأته حول من منهما القـائد حينما نرى بيلار وهي تؤيد جوردان كل التـأييد في تـدبيره لنسف الجسر، تعارض بابلو رجلها وتهزأ من إيثاره السلامة، والركون إلى الدعة، مذكرة

إياه بمعاشرتها لمصارعي الثيران تسع سنوات كاملة، هؤلاء الذين يحملون أرواحهم على أكفهم ويعايشون الأخطار ويعانقون الموت ويحيون في خطر دائم، مقارنة في الوقت نفسه بينه وبينهم. وعندما ينتهي الصراع بفوز كل من روبرت جوردان وبيلار، نرى المرأة وهي تنادي ماريا أن تقدم العشاء والنبيذ ونرى روبرت يشرح لأفراد العصابة عملية النسف، مزيداً شرحه بالرسوم التخطيطية. ونرى ماريا أثناء الشرح وهي تتكىء بذراعها على كتفه في الوقت الذي أخذت بيلار ترقب ذلك وتباركه.

بعد تناول العشاء يخرج روبرت خارج الكهف، ويتبعه رفائيل الغجري الذي يسأله: لماذا لم تقتل بابلو؟ ونعرف، إن هذه الفكرة جاءت لروبرت ولكنه عدل عنها. فلا شك أنه غريب عن هؤلاء القوم، وقد يكون لقتل بابلو نتائج خطيرة، ويحرضه الغجري على قتله الآن ولكن روبرت يرفض. ويخرج لهما بابلو ويرحب بروبرت.

بعد ذلك نرى روبرت وماريا وبيلار وهم يتحدثون، ونعرف أن والد روبرت قد انتحر بأن ضرب نفسه بالرصاص، وتسأله ماريا: هل انتحر ليتجنب العذاب، فيجيبها: نعم ليتجنب العذاب. ويخبر روبرت بيلار عما تحدث به الغجري، ونراها تعارض بعد تردد فكرة قتل بابلو.

ويذهب روبرت للنوم في السرير المصنوع من الحبال خارج الكهف وفي العراء، وتأتي إليه ماريا في هدأة الليل حافية القدمين، ليتصارحا بحبهما ويمارسان الحب، ثم نعرف أن ماريا قد تم اغتصابها بوحشية بواسطة الفاشيين.

بعد ذلك نرى هذه الجماعة وقد سيطر عليها الذعر وهي تشاهد الطائرات ثلاثاً وستاً وتسعاً في علو شاهق وهي تصدر أصواتاً كالرعد، ثم نعلم أن بيلار سألت بابلو: لماذا لم تقتل الغريب يا بابلو؟. فأجابها: لأنه شاب طيب يا بيلار. ثم شاهدته بعد ذلك يبكي في ساعة متأخرة من الليل، كان يبكي بعنف ومرارة.

ثم نرى روبرت وماريا وبيلار وهم في الطريق إلى معسكر ايل سوردو حيث تأخذ بيلار في سرد قصة هجوم بابلو وعصابته وأهل قريته على الفاشيين وتقتيلهم واحداً إثر واحد بآلات الحصاد وأدوات الحقول. كانت مذبحة وحشية موغلة في التوحش الدموي، وصفتها بيلار بإسهاب وتفصيل، وأنهت وصفها قائلة: كان ذلك أسوأ يوم من أيام حياتي حتى جاء ما هو أسوأ منه. وعندما سألتها ماريا: وأي الأيام كان أسوأ منه؟ أجابتها بيلار: بعد ثلاثة أيام، عندما احتل الفاشيون القرية.

ويصلون إلى معسكر ايل سوردو ويستقبلهم الحارس جواكين وهو غلام ابن ثمانية عشر عاماً ويقص عليهم وهم في انتظار ايل سوردو كيف قتل الفاشيون أسرته، وكيف نجا هو، الأمر الذي يثير شجونه ودموعه وعطف بيلار وماريا وجوردان أيضاً. ويأتي الرجل العجوز ايل سوردو، ويشد على أيديهم ثم يدعوهم إلى الطعام والويسكي، ويسأل عن بابلو، ويتحدثون ويطلب روبرت منه بعض الجياد، وبعض الرجال لتنفيذ عملية نسف الجسر. وتجيء سيرة كاشكين الروسي ناسف القطار وهنا نعرف أن كاشكين قتل على يد روبرت، فقد كان مثخناً بالجراح، فقام ذلك بقتله.

وفي طريق عودتهم من معسكر ايل سوردو تتركهم بيلار في الطريق وفي مكان بالغابة مملوء بالعشب الأخضر لتذهب إلى الكهف بمفردها ونراها تسير غير مبالية بنداء روبرت بأن تتريث حتى يذهبون سوياً، ونراها وقد أوعزت إليهم بممارسة الحب قائلة لهما أنتما تعرفان الطريق. وعندما وصلوا إلى المعسكر، كان الثلج يهطل بغزارة، الأمر الذي ابتهج له بابلو في شماتة، واغتاظ منه روبرت، فقد يؤجل هطول الثلج بهذه الغزارة الهجوم، وبالتالي نسف الجسر الذي يعد له العدة، ويشجع ذلك بابلو على السخرية من روبرت والهزء به قائلاً له أنه من البلاد التي يلبس رجالها جونلات كالنساء، كما يسخر منه عندما يخبرهم أنه يعمل مدرساً في الجامعة قائلاً، إنه أستاذ مزور، ليست له لحية. ويتطور حديثهما إلى السباب، فقد وصف روبرت

بابلو بالجبان، وفكر في قتله للمرة الثانية لينتهي منه وينتهي من شروره، التي قد تكون خطراً على نجاح مشروع نسف الجسر. وينطلق روبرت في وصفه لبابلو بالجبن، ولكن بابلو لا ينزلق إلى ما نصب له، ولا يستفز. ويتدخل أوغسطين (أحد أفراد العصابة الأقوياء ويتمتع بمكانة مرموقة وهو عنيف، قوي الشكيمة، سليط اللسان) ويواصل سب بابلو قائلاً له، يا امرأة، ويلكمه لكمات عنيفة في فمه ووجهه مما يسبب ادماء فم بابلو وكسر أحد أسنانه النخرة، غير أن هذا يتحمل كل ذلك، ويصر على أنه لن يستفز، ولن يدعهم يقتلونه، وعندما يخرج بابلو من الكهف، يدركون جميعاً مدى خطورته عليهم وعلى نسف الجسر وعلى الجمهورية، ويوافقون جميعاً على التخلص منه حتى بيلار امرأته عدا أحدهم الذي اقترح حبسه. ولكن الموقف يتبدل سريعاً، عندما يتذكر روبرت أن أي إطلاق للنار في هذا الكهف قد ينتج عنه نسفه بما فيه من متفجرات وقنابل، ويهمس إلى أوغسطين بذلك، وسرعان ما يتوددان إلى بابلو بعد أن يعود للكهف معلناً عودته إليهم وعدوله عما قاله لهم، وموافقته على عملية نسف الجسر، واستعداده لنقلهم إلى جريدوس بعد العملية.

ويصف روبرت جوردان الموقف كله بأنه أشبه بالعجلة الدوارة ويصمم على عدم امتطائها من جديد. ويأخذ يحلم بمدريد، وفندقها الفخم، ومطاعمها الوفيرة الطعام، والشراب الفاخر، كما يأخذ في اجترار بعض الذكريات الخاصة عن مدريد والحرب وأصدقائه الروس، وكتاب يعتزم كتابته في يوم ما.

نفهم بعد ذلك من محادثة تدور بين الجميع، أن روبرت قد أطلق الرصاص على كاشكين بعد أن أصيب إصابات بليغة، وإن هذا قد تم بناء على طلبه. وعندما يناقشون موضوع تنبؤ بيلار بهذه النهاية، ومعارضة روبرت لمثل هذه الشعوذة، تتحمس بيلار وتحدثهم عن رائحة الموت، التي تفوح من الشخص قبل موته.

ويذهب روبرت إلى سريره المشدود خارج الكهف في الخلاء وينتظر قدوم ماريا، ويأخذ في التفكير ليس في رائحة الموت بل في الروائح التي يحبها، وتوافيه ماريا ويستمتعان بالحب ويتحالفان ضد الموت.

ويستيقظ روبرت من نومه على صوت وقع حوافر أحد الجياد، وسرعان ما يسحب مسدسه ويصرع الفارس في الحال، ويهتف بهم، هناك فرسان في الغابة أخرجوا مدفعكم اللعين. ويخرجون جميعاً بأسلحتهم استعداداً لملاقاة الفرسان، ويأخذون مواقعهم، بينما يذهب بابلو راكباً جواده للاستطلاع. ويشاهدون بعض الفرسان، ولكن روبرت يأمرهم بعدم التصدي لهم، ونرى روبرت يصدر الأوامر ويمارس عمله كقائد فعلي لهم، ويشاهدون عن بعد أيضاً مجموعة مسلحة أكبر من الفرسان، فلا يطلقون عليهم النار أيضاً، فالمهمة الرئيسية في نظر روبرت جوردان هي عملية نسف الجسر. وليس التصدي لمجموعات الفرسان.

ويسمع روبرت جوردان صوت أسلحة أوتوماتيكية تحملها الرياح من بعيد، ونعلم أن الفاشيين يهاجمون معسكر ايل سوردو الواقع على الجبل، وأنهم استطاعوا اقتفاء أثره، بعد ذهابه لسرقة الجياة التي طلبها روبرت، وساعدهم على ذلك توقف هطول الثلوج. ويقترح بعض أفراد العصابة مساعدة ايل سوردو، ولكن روبرت وبيلار يعارضان بشدة ذلك.

وتقول المرأة: ما وقع قد وقع.

ونعلم بعد ذلك أن ايل سوردو ورفاقه وبينهم جواكين ابن الثمانية عشر عاماً قد حاربوا كما يحارب الرجال، وأن الفاشيين قد حاصروهم براً وقصفوهم من الجو وأبادوهم، ثم قطعوا رؤسهم جميعاً ووضعوها في لفائف كبيرة من القماش.

بعد ذلك يصل جوردان إلى قرار بعد كل ما حدث، وهو أن يبعث برسالة إلى الجنرال جولز الذي أعطاه تعليمات نسف الجسر، يطلب في هذه

الرسالة العدول عن هجوم القوات الجمهورية على الفاشيين، لأسباب أوضحها في رسالته.

ويعود روبرت للنوم في سريره المشدود خارج الكهف، وتوافيه ماريا كالمعتاد في الليلة الثالثة والأخيرة، كما قال هو، ولكن اللقاء كان يشوبه متاعب باطنية وآلام حشوية من جانب، وذكر ماريا لنبوءة بيلار التي أسرت بها إليها من ناحية أخرى. ولكن روبرت، يطمئن ماريا، يخفف عنها آلامها ويهونها من ناحية، ويفند لها خطأ نبوءة بيلار وعدم تصديقه لها من ناحية أخرى، وتأخذ في الحديث عن خططها المستقبلية بعد زواجه منها، وبنصائح بيلار لها في هذا الشأن، ثم تقص عليه قصة مقتل والديها، والدها الذي كان رئيساً لبلدية القرية وأمها، على يد الفاشيين، ثم أسرهم لها وحلق شعرها بالموسى ثم الاعتداء عليها بالتناوب، وتنهي هذه القصة، بشوقها البالغ إلى أن تقتل من الفاشيين بعض الرجال. ويتطرق الحديث إلى أن اعتداء الجنود عليها قد يسبب عجزها كلية عن الانجاب، ويأخذ روبرت في طمأنتها والتسرية عنها. ويستيقظ روبرت في الثانية بعد منتصف الليل على صوت بيلار وهي تهز كتفه لتخبره أن بابلو قد غافلها منذ نحو الساعة وسرق بعض متفجراته التي يعدها لنسف الجسر، ولما لم يعد شكت في الأمر واكتشفت سرقته للمتفجرات. ويذهب روبرت إلى حيث توجد الجياد، ويرى أن الرجل قد ذهب بجوادين منها أيضاً. ويأخذ روبرت مواده الناسفة لتكون تحت بصره ويعود للنوم، ولكنه وقبل أن يستغرق في النوم، يأخذ في تبكيت نفسه عن عدم احتراسه من بابلو رغم فهمه لطبيعته الشريرة. ويحس بخطورة تنفيذ العملية الآن بعد أن سرقت بعض معدات التفجير بالإضافة إلى بعض المتفجرات.

وتنقلنا الرواية بعد ذلك إلى الرسول الذي بعث به روبرت إلى مقر قيادة المنطقة ومعه رسالة لإلغاء الهجوم تماماً، وكيف قوبل ذلك الرسول بالشك والريبة وكيف تعرض للقتل على أيدي رفاق السلاح، وغير ذلك مما يشير

إلى عدم انضباط الجمهوريين واستهتارهم بالأمور. وتعود بنا أحداث هذه الرواية مرة أخرى إلى سرير روبرت جوردان وماريا حيث نراه وهو ما زال مستيقظاً وقد أخذ يداعب فتاته برقة فتصحو هذه من النوم وتقبله ويذهبان في عناق طويل ينتهي بممارسة الحب. يسألها روبرت جوردان قبله: والألم، فتقول: لم يعد هناك ألم. ثم ومباشرة يصرح روبرت لها بأن عملية نسف الجسر ستبدأ حالاً، وتكون الساعة قد بلغت الثالثة عندما يدلف إلى الكهف ويتناول القهوة التي أعدتها بيلار. ويفاجأون وهم يتناولون إفطارهم ويثرثرون بمن يرفع ستارة مدخل الكهف ويدخل، لقد كان بابلو، الذي سرعان ما يعتذر عن هروبه وسرقته للمتفجرات والمعدات التي قذف بها في النهر، ويشير إلى روبرت باستخدام المواد الموجودة في القنابل اليدوية كمتفجرات بدلاً من المواد التي أخذها، ويرد عليه روبرت بأنه وصل إلى هذا كحل للمشكلة قبله. ونعرف أن بابلو عاد بخمسة من الرجال للمعاونة في عملية نسف الجسر، ويقول إنهم يعتقدون إنني القائد هنا، فتجيبه بيلار: أنت القائد إذا أردت.

وبينما كان روبرت جوردان وبابلو ورجاله، والباقون يتجهون صوب الجسر والمواقع التي سينسفونها، كان الرسول الذي يحمل الرسالة ما زال يحاول جاهداً الوصول إلى مقر قيادة الجنرال قائد المنطقة ويلاقي صنوفاً من التعطيل والإهمال في طريقه. وعند وصوله إلى نائب هذا القائد يكون الهجوم قد بدأ، وقبل وصول الرسالة إلى القائد.

ويطلع الصباح على روبرت جوردان وهو ما زال مستلقياً وراء شجرة عند سفح التل، وكان النهار من أيام الصيف الجميل، ويسمع صوت القاذفات وهي ترمي بقنابلها فيعلم أن الهجوم قد بدأ، وشعر حينئذ بانقباض ويتلمس زناد مدفعه ببطء ويبدأ بقتل حارس الجسر، ويشرع في وضع المتفجرات في جسم الجسر بدقة، ولكنه وأثناء عمله يعاني من خيانة بابلو، فقد أهدر بخيانته معدات كان التفجير سيتم بها بطريقة أسرع وأكثر

أمناً. وبعد أن ينتهي من كل ذلك يعود فيتأكد مما سبق له إتمامه، ويصاب أحد رفاقه، ثم يواصلون العمل، وينفد صبر بيلار، وتصرخ: ماذا حدث للإنجليزي؟، وكانوا دائماً يلقبونه جميعاً بالإنجليزي رغم تأكيده لهم بأنه أمريكي. وأخيراً يعطي روبرت إشارة النسف إلى انسيلمو قائلاً له: انسفا يا أنسيلمو. وسرعان ما صدر دوي هائل، وارتفع الجسر من وسطة في الهواء، كموجة هائلة تتكسر على الصخور، وأحس روبرت بضغط الانفجار عندما انبطح على وجهه في الخندق، وأخذت السماء تمطر قطعاً من الفولاذ. وكان لا يزال حياً، أما أنسيلمو فقد مات من تأثير إحدى الشظايا، ويردد روبرت: لو كان معي أدوات التفجير التي سرقها بابلو، لما مات الرجل العجوز، إذ أنه كان يمكنه أن ينسفه من مكان أبعد.

أما ماريا فقد كانت أثناء كل ذلك مع الجياد وقد اعتراها ضيق وملل بالغين، وعندما كانت تسمع انفجارات القنابل أو صوت الطلقات كانت تفكر في حبيبها وكانت تصلي إلى الله أن يعود سالماً. وعندما تسمع صوت بيلار قائلة لها إن رجلها بخير تأخذ في البكاء.

ويسمعون صوت الطائرات مرة أخرى فيتشاءمون، ويعود بابلو الذي نعلم أنه قتل رفاقه الخمسة ليوفر جيادهم لاستخدامها أثناء انسحابهم. وتبدأ عملية الانسحاب على ظهور الجياد، ولكن وأثناء عبورهم ممر مكشوف، تمطرهم إحدى الدبابات بقذائفها اللعينة، وتصيب إحداها روبرت جوردان الذي يجد نفسه تحت وطأة الجواد، وأخذ يحاول أن يتحرك من هذا الوضع المميت، وفعلاً نجح في الخروج من تحت الجواد ولكن ساقه كانت قد تهشمت تماماً حتى كان منظرها يختلف عن الساق التي ولد بها. وسحبه رفاقه من مكانه، وركعت ماريا إلى جانبه ملتاعة، ويقول لها: لقد كسرت ساقي اليسرى يا حلوة. ثم يقول لها: لن نذهب إلى مدريد، وتنفجر ماريا باكية.

يأخذ روبرت جوردان في إقناع ماريا بالذهاب معهم وينجح بعد جهد كبير، أما بيلار فقد كانت ترتعد ولم تودعه حتى لا تتشبث ماريا به، ويذهبون ويتركونه ويبحث عن زجاجة من السم كان قد وضعها في جيبه، ولكنه لا يجدها ونراه وهو ينتظر قدوم الفاشيين ومعه بندقيته الرشاشة، وهو في شبه إغماءة، يفكر في الانتحار، وتنتهي الرواية عند ذلك.

هذا هو المحتوى الظاهر للرواية، محتوى يتضمن الأفكار الشعورية لمؤلفها، ويتضمن مبادئه ومعتقداته في ذاك الوقت حول الحياة والحرب والسلام والبشر والله والموت والإلحاد والماركسية والفاشية. وغير ذلك، تناولها المؤلف في شكل فني هو الرواية والتي جاءت أقرب إلى الملحمة الحديثة في رأي الدكتور كارلوس بيكر[13] الذي قارن بينها وبين ألياذة هوميروس، على الرغم من بعد الشقة بين اسبانيا وطروادة، فهو يرى أن الأبطال في كليهما يشتركون في الجو البدائي، والطعام البسيط والخمر والحرص على استعمال السلاح والإحساس بالخطر الكبير، والنص على البسالة الرجولية ووجود درجات متفاوتة من الشجاعة والجبن والهمجية الجافية والإيمان بالخرافات الدينية والسحرية وشرائع المحاربين، حينما يذكرنا روبرت جوردان بأخيل، وبابلو يذكر باياس. أما بيلار الغجرية فإنها تقرأ خطوط كف جوردان بدلاً من أن تفحص الشكل واللون في أحشاء الحيوان، كما كان يفعل العرافون القدامى.

وسنحاول في الصفحات التالية عبور السطح الشعوري للرواية وتجاوز المحتوى الظاهر إلى المحتوى الكامن لها، بالاستعانة بمنهج علم نفس الأعماق ونقصد بذلك منهج التحليل النفسي.

في بداية الرواية وفي الصفحة الأولى منها نرى شخصاً آخر غير بطل الرواية (روبرت جوردان)، هذا الرجل هو بمثابة دليل خبير في المسالك والطرق الجبلية في منطقة العمليات الحربية في هذا الجزء من أسبانيا، يصفه

لنا روبرت، على أنه رجل عجوز، ونعـرف بعد ذلـك من حديثـه أنه بلغ الثامنة والستين تحديداً، كفء، دءوب، صبور، يتحمل المشاق، صلب لا يكل، وهذا العجوز هو أنسيلمو، الذي نراه يسير أمام روبرت صعـدا في الجبال، ولا يصعب علينا أن نتعرف على هوية هذا الإنسان، الـذي يسير أمام البطل، ويعاونه، ويرشده وبه ما به من تلك الصفات التي أوردها لنا روبرت جوردان، أغلب الظن أنه أبيه، ونعلم بعد ذلك أن أنسيلمو هذا هو محل ثقة جوردان، ولكن أنسيلمو بعد أن يصعد معه الجبـل إلى حيث المكان الذي يقصدانه، يستمهله بعض الوقت حتى يخبر باقي الرفاق بأمره، وسرعان ما يعود ومعه شخص ثالث، ولكنه ليس على صورة أنسيلمو هذه المرة، بل هو «عبوس تغمر وجهه لحيتـه الكثة، كـان وجهه مـدوراً، وقد التصق بكتفيـه، وكانت عينـاه صغيرتـين، وفيهـما بعض الحـول، وأذنـاه صغيرتان، وقد التصقتا برأسه، كان رجلاً بديناً، يداه وقدماه كبيرتان. أما أنفه فقد تحطم في وسطه، وفمه مشقوق من طـرفه» (١٩ ص ١٦) إنـه بابلو.

ومنذ اللحظة الأولى لم يرتح روبرت لهذا الرجل، كما أن الرجل أيضاً لا شك قد تجاوز حدوده كثيراً، فقد حـاول أن يسلب هذا القـادم، أعز مـا يملك، تلك هي متفجـراتـه وأدوات النسف التي ستستخـدم للمهمـة الأساسية والوحيدة التي جاء من أجلها وهي نسـف الجسـر.

والسؤال الذي يثار هنـا هو: من يكـون بابلو هـذا في لا شعور المؤلف الذي هو روبرت جوردان بالتأكيد؟ فالمؤلف أمريكي، وجوردان أمريكي، والمؤلف اشـترك في الحرب الأهليـة الاسبانيـة إلى جانب الجمهـوريين[١٣]، وبطل الرواية يفعل ذلك. إنه أبيه بالتأكيد.

ولكن يبدو أننا قد وقعنا في تناقض واضح، فمنذ بضعة سطور رجحنا أن يكون أنسيلمو هو والد روبرت، غير أن الأمر قد لا يبدو متناقضاً، بل ليس

هناك أدنى تعارض أو تناقض في ذلك، فأنسيلمو هو الجانب الطيب للأب، أو الصورة المحببة له، أما بابلو فإنه يرمز إلى الجانب الشرير للأب.

الصراع يبدأ إذن بين بابلو وروبرت منذ بداية الفصل الأول من الرواية، بسبب محاولة بابلو الاستحواز على المتفجرات، وهي تلك التي يحملها روبرت في كيسين كبيرين، كما أوضحنا ذلك في ملخص الرواية. ووفقاً لفرويد فإن المتاع يرمز في الحلم إلى العضو التناسلي للحالم، أما الأسلحة بجميع أنواعها فترمز إلى العضو التناسلي للرجل[١١].

إذن فنحن إزاء محاولة للإخصاء يقوم بها الأب يكون ضحيتها الابن.

ولكن لماذا يحدث الإخصاء باديء ذي بدء هكذا؟ دون جريرة يقترفها الابن المخلص لواجبه والمحقق لما جبل إليه أو ما أمر به من جهات أعلى (القائد الماركسي جولز) ندع الإجابة مؤقتاً على هذا السؤال آملين أن نجيب عليه فيما بعد. ولكن يجدر بنا تذكر هذه المحاولة من الأب (بابلو) نحو ابنه (روبرت جوردان) وعدوله عنها مؤقتاً. إلا أن ذلك (انتزاع المتفجرات من روبرت) قد ترك أثره السيء على روبرت جوردان، بل هو بداية الصراع المرير بين بابلو (الأب) وروبرت (الابن). أما كاشكين ناسف القطار، والذي يظهر كشبح يظهر لحظات ثم يختفي طوال أحداث الرواية، فهو الصورة الروسية لروبرت جوردان، فهو يمثل النموذج المطمئن لروبرت، فهو قد نسف القطار بنجاح كبير وجرح ثم قتله روبرت بطلب منه.

وعندما يذهبون إلى الكهف مقر العصابة (أي البيت) تصيب روبرت جوردان الدهشة من وجود امرأتان هما ماريا (حسب الظهور في الرواية) ثم بيلار. ويمكن لنا أن نطمئن روبرت جوردان هنا، إنه لا محل للدهشة فالإمرأتان هما امرأة واحدة. هما الأم. الأم الحكيمة، والأم العشيقة. بيلار هي الأم الحكيمة القوية الزعيمة، التي تنافس الأب على زعامة العصابة وتتغلب عليه، وماريا هي الأم العشيقة، الحبيبة، التي تمكنه بيلار منها،

وسط دهشة أفراد الجماعة من تصرفها، ويبدو ذلك واضحاً جلياً من قول أوغسطين لروبرت، إنها كانت قبل مجيئه تدافع عنها بكل شراسة ضد من يحاول أن يلمسها وعندما يأتي هو تقدمها له بكل سهولة كهدية.

وهنا يمكن أن نتذكر محاولة الأب عقاب الابن.. والجريرة التي اقترفها الابن. فالابن ترحب به الأم في البيت وتقدم له الطعام الشهي والنبيذ والحب. ففي خلال الليالي الثلاث التي قضاها روبرت جوردان مع أفراد العصابة كان يمارس الحب في لذة وشبق بالغين مع الأم العشيقة ماريا، وكان هذا يتم برضاء تام من الأم الزعيمة بيلار، بل بتواطؤ وتدبير منها، بل وحض وتهيئة وترتيب منها في المرة التي يمارسان الحب فيها في الطريق إلى الكهف وهما في طريق عودتهما من مقر عصابة ايل سوردو على قمة الجبل.

ويشتد الصراع بين الأب والابن، بين بابلو وروبرت جوردان والسبب هو معارضة بابلو لنسف الجسر لأن ذلك سيعرضهم جميعاً لملاحقة القوات الفاشية ومطاردتهم وإبادتهم.

إلى أي شيء يرمز الجسر (أو الكوبري أو القنطرة) لا شك أنه يرمز إلى روبرت جوردان نفسه. فالجسر كمعبر يصل ما بين مكانين، يشبه تمام الشبه الإنسان الفرد كحلقة بين جيلين. أي أن الابن يريد أن يدمر ذاته، ولكن الأب يعارض ذلك ليس حباً في ابنه بل لأسباب أنانية تتصل بذاته هو.

ولكن ألا يبدو موقف ببلو (الأب) هنا على درجة كبيرة من التناقض، فكيف ندعي أن الأب قد حاول معاقبة الابن على فعل جاء لاحقاً للعقاب بخصائه (استلاب المتفجرات) في نفس الوقت الذي يعارض فيه نسف الجسر بواسطة روبرت جوردان، أي يعارض تدمير الابن لذاته، أي إيقاع العقاب بنفسه على نفسه. يبدو أن الأب وإن كان يريد إنزال العقاب بابنه، يريد أن يكون هذا العقاب محدوداً (خصاء فقط وليس تدمير الجسم كله)،

وأن يكون هذا العقاب بيده هو وليس بيد الابن.

من ناحية أخرى فإن بيلار قد أدركت هي الأخرى خطورة نسف الجسر وإن ذلك يساوي تماماً مقتل روبرت جوردان، وإن كانت معرفتها قد جاءت من خلال ممارستها للسحر والشعوذة وقراءتها لطالعه في كفه. بل إن روبرت ذاته أدرك خطورة ما هو مقدم عليه، عندما يرى أن بابلو على حق في تقديره لهذه العملية.

وقد فكر روبرت في قتل أبيه مرتين، في المرة الأولى لا يشجعه إلا رفائيل الغجري (ويمثل البدائية الفوضوية) وفي المرة الثانية يطلب منه ذلك أفراد الجماعة وتوافق امرأته بيلار على ذلك بعد تردد، ولكننا نراه في اللحظة التي يقرر فيها ذلك يتوصل إلى خطورة هذا الفعل على الكهف (البيت) بما فيه (متفجرات) ومن فيه (الأم والحبيبة والزملاء)، وأن ذلك سيؤدي إلى نسف البيت كله، فيتراجع عن فعلته. حقاً إنه أوضح تصوير لمحاولة الابن التعايش من جديد مع الأب بعد كبت عدوانه الموجه إليه.

ولكن الأب لا يكف عن محاولة إخصاء ابنه، فهو مرة يدعوه بأنه يلبس جونلات مثل النساء كما يفعل أبناء وطنه ونراه يصر على ذلك رغم تأكيد روبرت له بأن هذا يحدث في اسكتلندا وليس في أمريكا، ثم يتمادى بابلو (الأب) ونسمعه في قمة الاستهزاء بالابن (روبرت) والتهكم عليه يسأله:

ماذا تلبس تحت الجونلة يا انجليزي؟

ويرد الابن (روبرت) نضع مظاهر رجولتنا. ويكون تعليق الأب (بابلو) على ذلك:

هذا شيء طبيعي، ولكن لو كان لديكم الكفاية منها لما ارتديتم الجونلات (١٩ ص ١٨٦).

ومرة أخرى نرى بابلو يعلق على ما يقوله روبرت لرفاقه إنه معيد في إحدى جامعات اسبانيا قائلاً:

- إنه أستاذ مزوّر. ليست له لحية (١٩ ص ١٥٩).
أي أنه مرة بالتصريح، وأخرى بالرمز ينزع عن ابنه أعضائه التناسلية.

ويقرر الابن الخروج من هذا الصراع المميت مع الأب، هـذا الصراع المتكـرر الـدوار، والـذي يشبهـه روبـرت بـأنـه مثـل الأرجـوحـة الدوارة (١٩ ص ٢٠١) ويتمثل هذا الخروج في عـدم التصدي لـلأب بالقتل، مهما حاول هذا الأب استفزازه في شكل توجيه التهديد بالإخصاء إن رمزاً أو تصريحاً. ونلاحظ أن هذا القرار بالخروج من الصراع جاء بعد حدوث أمرين: الأول هو الاقتراع على قتل الأب بأخذ الأصـوات، وكان نتيجة هذا التصويت هو الموافقة على قتله بالأغلبية العظمى وبيـد روبرت تحديداً (رغم عدم معقولية هذا لأنه ضيف عليهم)، والأمر الثاني هو إدراك الابن خطورة هذه الفعلة على الجميع، فيكون التصالـح والتعايش، بعـد ذلك، وليس قبله، يأتي قرار الابن، الخروج من هذه اللعبة والتي تشبه في رأيه العجلة الدوارة التي نشاهدها في الملاهي. ولنا عودة في وقت آتٍ لهذه العجلة الدوارة.

بعد هذا القـرار الحكيم من الابن بعدم التصـدي للأب، وقتله نـرى استمرار تصميمه على تدمير الذات، بل إن التصالح لم يتم إلا تجنباً لفشل هذه العملية، فهو يرى أن عملية تدمير الذات (نسف الجسر) هي هـدفه الأساسي.

إن عملية نسف الجسر، هي المحور المركزي لهذه الرواية، فأينما ذهبت الأحداث، نراها تتصل بهذا المحور المركزي، كما أن كل شخصيات القصة مشدودة بخيوط واضحة وقوية نحو النقطة المركزية وهي نسف الجسر. لقد كان الأب يريد عقاب ابنه بتدمير جزء من جسده، هذا الجـزء من الجسد وإن كان أهم الأجزاء وأعزها عليه، إلا أنه على أي حال ليس تدمير الجسد بكامله، كما قرر الابن واعتزم، إن عقاب الابن لذاته يأتي أقسى وأشد كثيراً مما اعتزم الأب إيقاعه به من عقاب.

لقد قرر الابن تدمير ذاته جميعها، بتصميمه الراسخ، على نسف الجسر، حقاً إن قرار النسف قد جاء من السلطات العليا (القائد جولز) ولكنه لم يكن سلبياً تماماً في تلقي هذا الأمر، بل هو ناقشه فيه وجعل يصغي إلى هذا القائد وهو يشرح له أهمية نسف الجسر، بل هو قد طلب من جويلز (القائد الشيوعي) عدم تحميله بمعلومات إضافية قد يفشي سرها لو وقع في الأسر. فكأنه يقول: كفى. إنني سأنفذ ما قلته وما أمرت به.

لا يخفى علينا ما يرمز إليه هذا القائد.. إنه الأنا الأعلى. ومع هذا الأنا الأعلى يحاول الأنا إلغاء هذا القرار تماماً (نسف الجسر) ولكن بطريق غير مباشر بأن يطلب منه إلغاء الهجوم الذي ستقوم به القوات الجمهورية والذي يترتب عليه نسف الجسر. ولكن لماذا يطلب الأنا من الأنا الأعلى إلغاء قراره بتدمير الذات؟

التفسير المرجح هنا أن التصالح مع الأب ومحاولة التعايش معه كما هو (كقاتل، كما يصفه الابن) من ناحية، وقرار الابن عدم امتطاء العجلة الدوارة، أي عدم الدخول مع الأب في صراعات مرة أخرى بعد أن امتطاها مرتين دون جدوى... «لقد امتطيتها مرتين، وفي المرتين عادت بي بعد دورانها إلى النقطة التي بدأت منها، ولذا فلن أعود إلى استقلالها من جديد» (١٩ ص ٢٠٢). من ناحية أخرى، قد خفف من عنف واندفاع وشراسة الأنا الأعلى وجعله ولو على قدر يسير من الرحمة فيما يتصل بهذا القرار المدمر، تدمير الذات. ولكن العجلة تدور رغم قرار الابن الانسحاب من الصراع، فقد قام الأب بتنفيذ عقابه جزئياً ضد الابن، فقد غافل الأب (بابلو) كل من الأم التي تحتفظ بأشياء الابن (روبرت) ومتاعه الذي يحوي المواد الناسفة، وقام بسرقة أجزاء منها، وتقوم الأم بإبلاغ الابن بهذا وهو في أحضان الصورة الأخرى للأم (ماريا).

ولكن الأب، يعود بعد أن يفكر في الأمر ملياً، وبعد أن يتدبر الأمر، والتبرير الساذج الذي جاء على لسان بابلو لتوضيح سبب عودته هو شعوره

بالوحدة والتبرير الذي ألح إليه بعض أفراد العصابة هو حاجته للخمر، ولكن السبب اللاشعوري لعودته في الغالب هو عدم جدوى هروبه بعد أن تحقق الخصاء جزئياً (سرقته للمتفجرات وإلقائها في النهر). ونراه ينضم إلى المجموعة ويعضد روبرت في مهمته، الذي يستمر في تنفيذها سيما وإن الرسول لم يعد، ولم يقابل القائد. ويتم في نهاية الرواية أمرين أحدهما كان يود إتيانه الأب، والثاني كان يدبره ويسعى إليه الابن.

الأمر الأول، الذي كان الأب يحاول تحقيقه منذ الصفحات الأولى للرواية وهو إخصاء الابن يتم رمزياً في صورة كسر الساق اليسرى للابن، والأمر الثاني الذي كان الابن يسعى لتحقيقه ويدبر الأمور لإتمامه، يتم كاملاً وكما أراد الأنا الأعلى، وهو تدمير الذات، إذ نرى الابن وهو يبحث عن قنينة السم في سترته، وعندما لا يجدها يعتمد على بندقيته الآلية.. ليموت بدون إذلال كما قال، يعني بذلك الموت الإرادي، الانتحار.

يمكن لنا بعد ذلك أن نتناول بشيء من التفصيل دراسة الشخصية الرئيسية في هذه الرواية وهو روبرت جوردان. وكما أسلفنا يبدو التماثل واضحاً جلياً بين روبرت جوردان وبين المؤلف إرنست هيمنجواي.

لدى هذا البطل يكاد يكون الموت هو القاسم المشترك الأعظم لكل مواقفه الحياتية، سواء في الحب، أو العمل. في العمل لا يحتاج الأمر منا إلى سرد المواقف المختلفة التي يسعى فيها إلى الموت، لأن عمل البطل والنشاط الرئيسي له أساساً هو أن يلتقي بالموت، فهو يعمل كخبير في النسف، وخبير في المفرقعات والمتفجرات، وهو يعمل خلف خطوط أعدائه الفاشيين، نراه يحمل أكياس المتفجرات ويتمنطق بغدارة آلية، بالإضافة إلى مسدسه الآلي سريع الطلقات الذي يحبه كل الحب، ويملأ جيوبه بعد كل ذلك بما يستطيع حمله من القنابل اليدوية إذا لزم الأمر. وهو في كل ذلك يحب أن يحيا في خطر، أو الحياة على ضفاف الموت، ويتمثل ذلك جلياً عندما يتحدثون عن

الجياد ويخاطب روبرت جوردان بيلار قائلًا لها: كنت أود أن يكون لي جوادان، وإذا ببيلار تعلق على قوله موضحة ما قصد إليه: إن الخطر جوادك.

لقد أدركت بيلار فلسفة روبرت جوردان في الحياة وهي عين فلسفة نيتشة.

أما في الحب، فإن الموت يمتزج به امتزاجاً كبيراً، ففي كل موقف غرامي نرى الموت، وفي كل موقف مميت نرى الحب. وسنسرد هنا بعض الأمثلة لتوضيح ذلك. يقول روبرت لماريا وهو يعبر لها عن حبه: «إني لأشعر بكل ما في العالم من سعادة عندما أكون معك حتى إنني لأود أن أموت ونحن نمارس الحب» (١٩ ص ١٤٦) الحب هنا يمتزج بالموت، الحب موتاً أو الموت حباً.

وفي موقف آخر عندما يناجي روبرت جوردان نفسه يقول عن ماريا: «. . . . أما مع ماريا فشيء آخر فأنت تحس وأنت في ذروة عواطفك وكأنك على عتبة الموت (١٩ ص ١٥١). وفي حديثهما عن حياتها المستقبلة بعد الزواج، وبعد نسف الجسر (رغم استحالة ذلك طبعاً)، نرى ماريا وهي تعدد لروبرت مهامها كزوجة محبة، أن من تلك المهام تنظيف المسدس والتدرب على استعماله حتى يكون بوسعها قتل نفسها ورفيقها إذا لزم الأمر، نراها تخرج من جيبها مطواة في غمد من الجلد تحتفظ بها لهذه المهمة، وتذكر أن بيلار قد زودتها بخبرتها في هذا الصدد بأن تجرح نفسها تحت الأذن ثم تسحبها إلى أسفل. ففي هذه المنطقة شريان كبير وليس في وسع المطواة أن تخطئه. وتؤكد لها بيلار إن الإنسان لا يشعر بألم، وإن كل ما يجب عمله هو أن يكون الجرح عميقاً. وإنهم ليس في وسعهم إيقاف النزيف للحيلولة دون الموت مهما فعلوا. ونراهما بعد ذلك يتواعدان ليس على الحياة الهانئة السعيدة، وتربية البنين والبنات، كما يفعل غيرهما من الأزواج، بل هما يتواعدان على الموت. فإلى جانب الموت بالمدية التي أعدت له ماريا عدته،

نراها تقول لحبيبها إنها مع ذلك تؤثر أن يقتلها برصاصة من مسدسه. وتطلب منه أن يعدها بذلك. الحب موتاً مرة أخرى، أو هو الحب في ظلال الموت، كما الحياة على ضفاف الموت.

وتتجلى لنا فكرة الموت حباً بوضوح شديد عندما يتحدث روبرت جوردان عن صديقه كاشكين، الذي هو صورة متماثلة منه فيما عدا الجنسية (فهو روسي) نراه يتحدث عن حبه لكاشكين هذا الذي يعمل في النسف مثله، والذي يشبهه تمام الشبه، والذي يتناول الخمور بشراهة مثله أيضاً، والذي ما زال يحتفظ بسجائره الروسية... الخ، ويقول إنه كان يحبه كثيراً، ولكن بيلار تعلق على ذلك قائلة: ولكنك قتلته. أي أن بطلنا هذا يقتل أحبابه، ويؤيد ذلك أن معظم الشخصيات الطيبة والمحببة في الرواية قد قتلت، أنسيلمو وايل سوردو وفيرناندو والصبي جواكين بالإضافة إلى كاشكين.

مثال آخر من أمثلة الحب موتاً التي تزخر به الرواية، نراه في ذروة الاستعداد للتصادم مع «الداورية» الفاشية، عندما نشاهد رفائيل الغجري الذي أهمل آداء واجبه بتركه موقع حراسته مما أدى إلى تسلل الفارس الفاشي إلى موقع سرير روبرت وماريا بالقرب من الكهف، نرى رافائيل هذا وقد جاء يمشي وئيداً فيسأله روبرت عن المكان الذي كان فيه، فيجيبه الغجري: «كنت اقتفي أثر هذين الأرنبين، وأمسكت بهما على الثلج وهما يمارسان الحب» (١٩ ص ٢٤٤).

أما رائحة الموت التي أخذت في وصفها بيلار، فهي تقدم لنا العديد من تلازم الحب والموت، وامتزاجهما معاً في نسيج واحد.

تقول بيلار إن جزءاً من رائحة الموت يشبه تلك التي تهب على باخرة ما عندما تكون هناك عاصفة. وتغلق جميع كوات الباخرة، وإذا وضع الشخص أنفه في إحدى هذه الكوات، وكانت الباخرة تتأرجح ذات اليمين

وذات الشمال، فإن هذا الشخص يحس بنوع من الإغماء والخواء في معدته، ويشم شيئاً من هذه الرائحة. وتستطرد بيلار موجهة حديثها إلى جوردان: «بعد أن تشم رائحة الباخرة، عليك أن تهبط التل من مدريد، إلى ساحة طليطلة (توليدو) في الصباح، وتقف على الرصيف الرطب من الضباب، وتنتظر رؤية النساء العجائز، وهن في طريقهن قبل الفجر لشرب دماء الحيوانات، التي تم ذبحها وعندما تبصر بإحدى هاته النسوة، وقد التفت بوشاحها، وشحب وجهها وغارت عيناها وبدت غضون السن وتجعداته على وجهها، وذقنها، فعليك أن تطوقها بذراعك يا إنجليزي وأن تضمها إلى صدرك وتقبلها في فمها، وآنذاك تعرف الشطر الباقي من تلك الرائحة» (١٩ ص ٢٢٧). ثم تواصل بيلار بعد بضعة سطور:

«قبل واحدة يا إنجليزي، بقصد التعلم، ثم عد وهذه الرائحة في أنفك إلى المدينة، وعندما ترى وعاء فيه بعض الزهور الميتة، أغرق أنفك في هذه الأزاهير واستنشق بعمق، حتى يختلط الأريج الجديد بالرائحة الموجودة في أنفك» (١٩ ص ٢٢٨).

وتستمر في الشرح: «حينذاك، من المهم أن يكون اليوم من أيام الخريف الماطرة، أو التي يكثر فيها الضباب على الأقل، أو في مطلع الشتاء، وآنذاك عليك أن تواصل السير في المدينة، وأن تشم كل ما تستطيع شمه من روائح عندما يكنسون الشوارع، أو يجمعون القاذورات من أمام البيوت، وإذا مزجت هذه الروائح بالماء والصابون، ورائحة أقماع السجائر، مضيت إلى حديقة يوتانيكو، حيث تواصل الفتيات اللائي عجزن عن مزاولة العمل في البيوت مع الرجال، إتيان ذلك على الأبواب الحديدية أو الأسوار أو الممرات، فترى العديد منهن ينفذن كل ما يطلبه الرجل من رغبات وقحة، ويتناولن أجراً على ذلك يتراوح من عشرة سنتات إلى بيزيتا، مقابل العمل الرئيسي الذي خلقنا نحن معشر النساء لتنفيذه، وذلك على أكوام من الزهور الميتة التي اجتثت من مكانها، وأعيد وضعها في الأرض في مكان

آخر لتكسبها ليونة ونعومة. وتجد كمية هائلة من الروائح العبقة من الأرض الندية والزهور الميتة، وأعمال الحب، وفي هذه الروائـح تستطيـع أن تشم تلك الرائحة التي تشير إلى موت إنسان وولادة آخر. وحاول أن تشم تلك الـرائـحـة شـمـاً عـمـيـقـاً بـعـد أن تـدفـن رأسـك في تـلـك الروائح» (١٩ ص ٢٢٨).

إن بيلار وهي تتحدث عن رائحة الموت أخبرتنا إنها قد اشتمت هذه الرائحة تفوح من كاشكين قبل مصرعه. ولكنها لم تجرؤ في ذات الوقت على إخبار روبرت جوردان، إن هذه الرائحة «رائحة الموت» تفوح منه بوضوح وتعبق المكان.

والأمر الجدير بالملاحظة هنا، هو امتزاج الحب بالموت أو الموت بـالحب خلال هذا الحديث عن رائحة الموت من تقبيل العجائز (أي المشرفات على لموت) إلى الزهور الميتة وممارسة الحب على تلك الزهور.. إلخ. وكلها تشير إلى مـا سلف أن أوضحنـا، حيث نـرى المـوت في الحب، ونـرى الحب في المواقف المميتة.

الفصل العاشر

العجوز والبحر
The Old Man and the Sea

تبدأ القصة بمعلومة هامة، هي أن الرجل قد بلغ من العمر عتياً.

ولكن الرجل بالرغم من ذلك لا يزال رابضاً في زورقه، وحيداً، يخرج للصيد في الخليج، دون أن يصطاد شيئاً وظل على هذه الحال أربعة وثمانون يوماً لم يجد عليه البحر خلالها بشيء.

بعد هذا التقديم القصير والسريع للشخصية الرئيسية في القصة ولمجال نشاطها، وعن الإحباط الشديد الذي تعاني منه، نلمح شخصية فرعية... هي شخصية الغلام، رفيق الكفاح والمساعد المخلص للعجوز. غير أننا نتبين أن هذه الرفقة في الكفاح والمساعدة، لم تكن طول الوقت منذ بداية الكفاح حتى اللحظة الراهنة من الأحداث بل إن الكفاح المشترك كان لفترة هي أقل من نصف المدة قليلاً، أربعون يوماً فقط، بعدها ترك الغلام العجوز نزولاً عند رغبة والديه ليعمل في زورق آخر أكثر حظاً.

هنا نلاحظ رقمين: (أربعون، وثلاثة وثمانون) الغلام لازم العجوز أربعون يوماً فقط واستمر العجوز يكافح حتى هذه اللحظة من الأحداث ثلاثة وثمانون يوماً. الغلام هنا يرمز إلى الصبا والشباب، الذي يرى العجوز أن هذا الصبا وهذا الشباب قد فارقاه بعد سن الأربعين، وهو وإن كان سوء الحظ قد حالفه منذ مولده، إلا أن سوء الحظ في زمن الشيخوخة، وفي أيام زايلها الشباب يصبح أشد قسوة، يصبح هزيمة متصلة.

ويرسم لنا المؤلف صورة «لجسم» هذا الصياد العجوز توضح في جلاء الصلابة والقوة الجسمية، والعناد وقوة الشكيمة والصبر وقوة الإرادة كخصائص نفسية. فهو ناحل العود، توغلت في قفاه غضون عميقة، وتأثرت بشرته تأثراً شديداً بالشمس الحارقة المنعكسة على مياه البحر، وظهر هذا التأثير في شكل بقع حمراء تملأ خديه، أما كفاه، فقد حفرت فيها الحبال التي طالما جرر بها الأسماك الثقيلة، جراحاً عميقة الغور وكل هذه الجراح قديمة قدم آثار التعرية في صحراء جرداء.

- «كان كل ما فيه عجوزاً مثله . . . إلا عينيه، اللتين كانتا في صفاء لون البحر، يطل منهما المرح، وعدم الاعتراف بالهزيمة» (٢٠ ص ٥).

إلى أي شيء ترمز العينين؟ يذكر فرويد في كتابه تفسير الأحلام أن لاوتورانك مقاله (١٩١٣) عن الأحلام الأوديبية التي تتجلى فيها رمزية العين، وإن فقأ العينين في أسطورة أوديب - كما في غيرها - هو بديل عن الخصاء[١] - أي أننا إزاء صياد عجوز ما زال محتفظاً بقوته الجنسية.

بعد ذلك تتضح رويداً رويداً تلك العلاقة الحميمة بين الغلام والصياد العجوز، ونرى أن الغلام لم يفارق العجوز إلا مرغماً من والده وإن العجوز يدعى سانتياجو أوسانت ياقب أو القديس يعقوب، ويرى بعض النقاد إن هذا الاسم يليق به لأنه يذكرنا بيعقوب ابن زبدي، الصياد الذي ترك أباه وتبع المسيح (متى ٤ : ١٨ - ٢٢)[٢]، ثم تأتي بعد ذلك قصة فرعية سأله الغلام خلالها:

- كم كان عمري عندما أخذتني في زورقك لأول مرة؟

فيجيبه العجوز:

- خمس سنوات، وقد كدت أهلك . . . إلخ.

وهذه القصة تشير إلى أن الكفاح قد بدأ مبكراً، ومبكراً جداً، إن الكفاح مقترن بالمخاطرة الشديدة، ويذكره هذا الكفاح بالشباب وأيام

الشباب، ويتمنى لو عاد، فنراه يخاطب الغلام قائلا:

ـ «لو أنك كنت ابني، لخرجت بك إلى الدنيا لتغامر معي. ولكنك ملك لأبيك وأمك».

ثم نقترب تدريجياً لبداية في غاية الأهمية، هذه البداية التي يلقى المؤلف كثيراً من الضوء عليها لتأتي الأحداث والأجواء النفسية للقصة متسقة معها في جمال وقوة رائعان. والبداية التي نعنيها هي بداية الرحلة بالقارب في البحر، وأما الأضواء القوية التي يوجهها المؤلف لهذه البداية فهي أمران يتضحان من قوله مخاطباً الصبي في مكانين مختلفين من القصة:

ـ سأذهب بعيداً... بعيداً، لأعود حين تتغير الريح.

ـ أنا عجوز عجيب يا ولدي.

الأمر الأول: الإيغال بعيداً، يتضمن الابتعاد عن الشاطىء إلى المياه العميقة، الخطرة، في مقابل الشواطىء الآمنة التي يلازمها والد الغلام.

يقول ملفل(*) عن ابتغاء العجوز للمياه العميقة الخطرة «جهد الروح الجريئة لتحفظ على نفسها حرية الانطلاق في بحرها» ـ أي هو الرضى بخوض أخطر مغامرة في سبيل أغلى خطر، على حد قول كارلوس بيكر[١٣].

الأمر الثاني: «أنا عجوز عجيب يا ولدي» يشير إلى استبصار العجوز بإمكانياته النفسية في المقام الأول وتمهيد فني لما سيأتي في أوضح صورة من كفاح بطولي خارق.

وتبدأ الرحلة، ويبدأ الكفاح، بأسلحة بسيطة، هي الأدوات البدائية للصيد، يبدأ الكفاح حتى قبل النزول إلى البحر، يبدأ الكفاح من خلال

(*) ملفل: Melville, Herman (١٨١٩ ـ ١٨٩١) روائي أمريكي عني بتصوير حياة البحر. قاموس المورد ١٩٨١.

التغلب على الحرمان بالتخييل الذي يشترك فيه الغلام، عندما يتخيلان وجود ما ليس بموجود، الشبكة الصغيرة، والأرز الأصفر والسمك. ويستمر التخييل من خلال حوار مع الغلام عن مباريات دوري البيسبول والبطل «ديماجيو» العظيم، وتمنى العجوز أن يصطحب هذا البطل معه في الرحلة التي تذكر العجوز برحلة أفريقيا حيث رأى الأسود تمرح على الشاطىء في الليل. ونعرف أن هذه القصة (الأسود وهي تمرح على الشاطىء) يعرفها الغلام فقد تحدث عنها العجوز من قبل. إلا أنها أول مرة يذكر هذه القصة في الرواية، وتأتي مقترنة بقصة الأبطال، أبطال كرة البيسبول، «ماكجرو»، و«ديماجيو» العظيم، الذي أباه كان صياداً. وبالتالي فإن ثلاثة أمور وضعت سوياً في خيط واحد هي: البطولة، أسود أفريقيا، والصيد. وسنلاحظ أن ذكرى منظر الأسود وهي تمرح في كبرياء والتي رآها تمرح ذات مرة على شاطىء أفريقي حين كان يافعاً في سن الغلام مانولين، والتي وردت إلى ذهن العجوز من قبل والتي سترد إلى ذهنه مرات عديدة بعد ذلك، هي ذكرى سارة بلا شك. ونلاحظ أن هذه الذكرى هذه المرة قد ثارت في سياق الحديث عن البطولة من ناحية، وعن البحر والصيد من ناحية أخرى، بل إن الثلاثة، الأسود، والبطولة، والبحر والصيد، يتم نسجها في نسيج واحد. فوالد البطل «ديماجيو» كان يعمل صياداً، ومنظر الأسود وهي تمرح على الشاطىء رآه وهو في رحلة بحرية «عندما كنت في سنك كنت أتولى أمر الشراع في سفينة مربعة حسنة المنظر ذاهبة إلى أفريقيا، ورأيت الأسود على الشاطىء في المساء» (٢٠ ص ١٦).

من المألوف كما يرى فرويد أن يصور الخروج من مياه الرحم ـ من طريق القلب أو العكس ـ في صورة الدخول في الماء، أي أن الماء يرمز إلى العودة إلى الرحم أو الخروج منه[١١].

من ناحية أخرى تشير الحيوانات الوحشية كالأسود إلى الانفعالات الاندفاعية التي يخشاها الفرد من نفسه أو من غيره على السواء، وبالتالي كما

يرى فرويد[11] يستطيع الفرد ـ بنقل طفيف جداً ـ أن يرمز بهذه الحيوانات إلى الأشخاص الذين تغلب عليهم هذه الانفعالات، ويشبه هذا تصوير الأب بصورة وحش كاسر أو كلب أو حصان وحشي، كما تستخدم الحيوانات الوحشية في تصوير الليبيدو، والليبيدو قوة يفزع منها الأنا، ويغالبها بالكبت.

إلا أن الأسود في القصة ليست وحوش كاسرة، بل هي أقرب إلى الحيوانات المستأنسة.

إن الأسود (بما يرمز إليه الأسد من قمة التوحش، وملك الحيوانات) تشير إلى العدوان المدمر الوحشي. غير أن هذا العدوان لم يكن في هذا الحين ـ عندما كان شاباً ـ مدمراً، بل كان قادراً على أن يسوسه ويتحكم فيه، كما كان يسوس السفينة الجميلة التي كان يتولى أمر الشراع فيها.

الأسود رمز للعدوان ولكنه عدوان أمكن ضبطه والتحكم فيه خلال عهد الصبا، والفترة المبكرة من الحياة، وافريقيا هنا، الأرض البكر، الدنيا.

من ناحية أخرى فإن الأسود ترمز إلى القوة، والكبرياء، والسيادة وتشير إلى الحرية وهي تمرح على الشاطىء. العجوز سبق أن رأيناه يحلم بأيام الصبا والشباب، وها هو الآن يحلم بالقوة والحرية والسيادة.

بعد ذلك نرى فكرتين واضحتين من التراث المسيحي، أولاهما هي فكرة التشبه بالمسيح عندما دعاه حواريه الغلام مانولين «خير الصيادين» فأجابه العجوز قائلاً:

ـ لا لست خيرهم. فأنا أعرف من هم خير مني.

وهذا القول يذكرنا بعبارة السيد المسيح عندما قال له أحدهم في اليهودية: أيها المعلم الصالح، فأجابه قائلاً:

ـ لماذا تدعوني صالحاً، ليس أحد صالحاً إلا واحداً وهو الله. (متى، ١٩: ١٦ ـ ١٧).

والفكرة الثانية هي فكرة العشاء الأخير، الذي أحضره الغلام والذي تناولاه سوياً بعد أن «بارك وشكر» أيضاً كما فعل السيد المسيح في العشاء الأخير مع تلاميذه قبل أن يسلم إلى اليهود لصلبه. فقد بارك العجوز الصبي ودعا له، وشكر صاحب حانوت الأطعمة.

وبعد أن ينصرف الصبي يتحسس العجوز الطريق داخل الكوخ المظلم إلى مخدعه، حيث نشاهده وهو في حالة من رقة الحال وبساطة العيش والزهد الشديد: فراشة من أوراق الصحف، والوسادة سروال محشو بها أيضاً، ويتدثر ببطانية قديمة. إنه يحيا حياة القديسين أو المتصوفة، حياة غاية في القسوة والحرمان. ولكنه في المقابل سرعان ما راحت أحلامه تحمله إلى افريقيا من جديد ـ وهذه المرة في أحلام النوم وليس اليقظة ـ حيث أخذ يحلم بالأسود مرة أخرى:

ـ «وراحت أحلامه تحمله إلى افريقيا، أيام كان ما يزال في صباه، وكان ينعم بمشاهدة شواطئها الذهبية الطويلة، والشواطىء البيضاء الناصعة التي تبهر العيون وهامات أشجارها السامقة، وجبالها السمراء الشامخة، وفي كل ليلة، كان يعيش بخياله عند ذلك الشاطىء، وكان يسمع في منامه هدير الموج المتكسر على الصخور، ويرى قوارب الأهلين وهي ترسو هناك، وكان يشم رائحة أفريقيا التي كانت تحملها إليه نسمات الصباح من البر، وكلما استنشق النسيم البري أفاق من نومه، ولبس ثيابه وذهب ليوقظ الصبي. أما في تلك الليلة فإن نسيم البر جاء مبكراً، وأدرك في حلمه أن الوقت مبكر ومضى يحلم ليرى القمم البيض من الجزائر الناهضة في البحر، وحلم بالمواني والطرقات المختلفة في جزر الكناري».

«ولم يعد العجوز في أيامه هذه ـ يحلم بالعواصف، ولا بالنساء، ولا

بالأحداث الكبرى، أو بالسمك الضخم، ولا بالحروب، والمصارعة، ولا بزوجته. بل أصبح يحلم فحسب بالبلاد وبالأسود على الشاطىء وهي تلهو كالقطط في الغسق. وكان يحب مشهد هذه الأسود حبه للغلام، على أنه لم يحلم بالغلام قط» (٢٠ ص ١٨).

هنا يضيف العجوز لمشهد الأسود، بما ترمز إليه من كبرياء وقوة، مشاهد أخرى للتعبير عن هذه المعاني. الشواطىء الذهبية، والفضية والأشجار العالية والجبال الشامخة، إن لغة الشعر عند الأديب سرعان ما تسعفه لتمده بما يريد أن يرمز إليه، فالأسود في الحيوانات، وهامات الأشجار في النباتات، وقمم الجبال في الجماد، كلها لغة شعرية تجسد التعبير عن معنى واحد شامل هو الكبرياء. إن العجوز يحلم بالكبرياء، بالإنسان العزيز، الإنسان ذو الكبرياء، وهذه الكبرياء الفطرية (الأفريقية) كان يحسها بأنفه عن طريق رائحة نسيم البر الذي حالما يستنشقه ويحسه سرعان ما يقوم من رقاده، سرعان ما يحيا من جديد، والنوم موت مؤقت، ليذهب ليوقظ الغلام، شبابه وصباه. غير أن نسيم البرجاء. هذه الليلة مبكراً، فلم يستيقظ تماماً، بل ذهب يحلم بالأسود على الشاطىء، فكأن الحلم هنا بديل عن الاستيقاظ من ناحية، وبديل عن الغلام من ناحية أخرى. كأنه يريد أن يقول: إن لم تكن هناك كبرياء، وإن لم يكن هناك شباب، فلا أقل من أن أحلم، وهو بالقطع يحلم بهذه الأمور. بل إن الحلم بالشباب والكبرياء قد ملك عليه نفسه، وصرفه عن اهتمامات الحياة العادية، وهي ذات اهتمامات هيمنجواي في واقع الحياة، صيد السمك الضخم، والمصارعة، والنساء. ويستطرد العجوز قائلاً لنا، إن حبه لمشهد الأسود يعدل حبه للغلام، ولا غرابة في ذلك، فالكبرياء والعزة لديه ليست أقل من شبابه وصباه، بل هما في رأيه وجهي قطعة العملة، إلا أنهما لا يتلازمان كقطعتي العملة، فهو يحلم بمشهد الأسود ولكنه لا يحلم بالغلام قط. هو يحلم بالكبرياء ولكنه لا يحلم بعودة الشباب. فالكبرياء ذهبت، ولكنه يحلم

بعودتها، ولكن الشباب ذهب ومن المستحيل عودته، وبالتالي فهو لا يحلم به.

وعندما يصحو من نومه يذهب لإيقاظ الغلام، أي يستجمع قواه الباقية من الصبا والشباب، غير أنه يتخوف من عدم استمرار هذا الشعور بالصبا والشباب، ليحل محله الشعور البارد بالشيخوخة. وهو عندما يلوذ مؤقتاً بالشباب الآفل، استعداداً للرحلة، واستعداداً للكفاح البطولي، لا ينسى أن يشفق على نفسه من كل ذلك، إشفاق ينم عن استبصار بما سيحدث من أحداث مريرة قاسية مستقبلاً، ونرى هذا الاشفاق عندما يوقظ الغلام بتحسس إحدى قدميه في رفق (السنوات الأخيرة من الشباب)، حتى إذا ما استيقظ الغلام يبتدره العجوز قائلاً:

ـ أنا آسف، فيرد عليه الغلام: لا بأس، هكذا حياة الرجال.

ويستعدان للرحلة، وهنا نرى فكرتين هامتين، الفكرة الأولى هي إشارة العجوز إلى أنه منذ الخامسة من العمر وهو يتحمل المسئولية، ويستعمل أدوات العمل واللهو على حد سواء. والفكرة الثانية هي القسوة على الذات إلى درجة كبيرة، ولعل ما يشير إلى ذلك في وضوح عدم تناول العجوز أي طعام بالرغم من أنه تعلم أنه مقبل على رحلة كفاح ومغامرة كبرى، سوى كوب من القهوة الممزوجة باللبن. وفي تبرير ذلك نرى المؤلف يوضح هذه الفكرة قائلاً:

ـ «وشرب العجوز قهوته في تؤدة، وكانت هي كل زاد يومه، فقد مل الطعام من سنوات، فلم يعد يحمل معه أي زاد للغداء» (٢٠ ص ٢١).

ولعلنا نجد أنه من المهم في هذا المقام أن نتذكر هنا إلى حين فكرة الملل من الطعام، وعدم التزود بالطعام، رغم معرفة العجوز بأبعاد ما هو مقبل عليه زمنياً ومكانياً.

وبـدأت الرحلة، بـدأ الكفاح، أوضحنـا فيما سبق أن المـاء يـرمـز إلى الخروج من الرحم أو العودة إليه. ومياه البحر هنا ترمز إلى الحياة، خضم الحياة وبداية الرحلة تشير إلى لحظة الميـلاد، أو إلى بدايـة الحياة الـواعية، وكانت البداية لدى العجوز مبكرة كما أسلفنا، فقد بدأت عندما كان يبلغ من العمر خمس سنوات.

وتبدأ الرحلة في عبارات هي أقرب إلى عبارات سفر التكوين التي تحدثنا عن بداية الخليقة، وهذه الرؤية الكونية في القصة نراها في أكثر من موضع، بل إنها تصبغ القصة جميعها.

كان العجوز يعشق البحـر، كان العجـوز يعشق الحياة، كـان العجوز يعشق الدنيا، وكان دائماً يتخيل البحر أنثى تنفح الحياة بالمنح العظيمة. إننا لم نذهب بعيداً عندما أوضحنا أن البحر يرمز إلى الرحم. إن العجوز يرى في البحر امرأة كاملة وليـس رحماً فقط. وإذا أدركنا أن الدنيا بمياهها ويابسـها يُرمز إليها بالمرأة في اللهجة العامية المصريـة، يصبح من السـهـل علينا أن نقول إن البحر يرمز إلى العالم بأسره، أو إلى الحياة على هذا العالم.

ويضرب العجوز بمجدافيه في المياه، ونراه هنا شخصاً مـستبصراً بما يفعله وما يتوقعه، خبيراً في نشـاطه الحالي، متوافقاً مع الواقع راضياً عما أنجزه منذ مغادرته الشاطىء حتى انبلاج النهار، وهو مخطط بارع للرحلة، ملم بكل تفاصيلها الدقيقة، معد لأدواتها مستعد لها.

ويلقي بحباله وطعومه في الماء على أعماق مختلفة، أربعة حبال، كل منها لعمق معين. وهو في تحديده للأعماق بـارع كل الـبراعة، ليـس كغـيره من الصيـادين الذين يـأملون التعمق إلى أغوار الميـاه ولكنهم لا يعلمون كيف يحققون ذلك، إنه انتوى الذهاب بعيداً كما أسلفنـا، وها هـو الآن يذهـب عميقاً.

ونراه يحدث نفسه قائلاً لها نعم إن الحظ قد تخلى عنه.. ولعله يصادفه

اليوم. . . . إنه يبدو متفائلاً عند اكتمال شمس النهار، هو متفائل رغم قسوة أشعة الشمس المنعكسة على عينيه، متفائل رغم سوء الحظ الذي صادفه فيما ذهب من أيام.

وعند الضحى أدرك العجوز أنه ابتعد عن الصيادين الآخرين، ونراه عندما يشفق على عينيه من وهج الشمس على صفحة المياه والتي أذتهما طول حياته. ويقارن بين قدرتهما على التحديق في عين الشمس وقت الضحى ووقت الغروب، ويقول إنه يستطيع ذلك في الغروب، أما وهج الشمس في الصباح فأليم. هنا عودة مرة أخرى للقوة الجنسية لدى العجوز، وهو يرى نفسه وإن كان لا يزال محتفظاً بقوته (عيناه غير عجوزتان) إلا أنه لا يضاهي الشبان والرجال الأصغر سناً، هو يعتز إلى حد كبير بقوته الجنسية (قوة إبصاره) ولكن إلى حين معين.

ثم يرى العجوز الطيور. وسرباً من السمك الطائر، والدلافين، ولا يكف عن التفكير والملاحظة. لقد رأينا العجوز فيما سبق على درجة عالية من الكفاءة الجسمية والجنسية، وهنا نراه على درجة عالية من الكفاءة الذهنية.

بعد ذلك نرى العجوز يذكر الشخصية الثالثة. في هذه القصة (بعد العجوز والغلام) لأول مرة، هذه الشخصية هي السمكة عندما يقول:

- «لعلي أظفر بسمكة شاردة ولعلها تكون كبيرة. سمكتي الضخمة المنشودة لا بد أن تكون في مكان ما، تنتظر قدرها(٢٠ ص ٢٧).

ويوغل العجوز أكثر فأكثر في الماء أفقياً ورأسياً. أفقياً بالإيغال بعيداً داخل البحر إلى المياه الزرقاء متجاوزاً المناطق القريبة من الشاطىء والتي تكثر فيها الأسماك الصغيرة، والتي يستهدفها غيره من الصيادين الذين يؤثرون السهل من الأعمال، أما هو فقد كان هدفه الذهاب بعيداً، وبعيداً جداً، أما الإيغال رأسياً فهو يتمثل في قذفه بالسنانير المطعومة إلى عمق

البحر مسافات بعيدة في عمق المياه السفلى، ولكن هـذا التعمق في باطن البحر، لم يكن كله على درجة واحدة، بل نراه كصيـاد محترف، يـأخذ في تدريج مستويات هذه السنانير، آملاً في الصيد الثمين.

بعد ذلك نلمح أمرين على غاية من الأهمية:

١ ـ الأمر الأول هو أن العجوز يغرم بالأمور الهامة في الحياة ويحب الأحداث الهامة. ويتمثـل ذلك في حبـه للأسـماك الكبيرة والسـلاحف البحريـة الضخمة.

٢ ـ الأمر الثاني هو أن العجوز يـرى أن حياتـه قد انتهت، وهـو مائت لا محالة. فقـد ذبح منـذ سنوات، إلا أنـه ما يـزال يعيش. إن لـه قلباً ينبض، ولكنه رغم ذلك فقد مات كإنسان. إنـه يسير ويـزاول مهنته ويسترجع ذكرياته ويحلم، ولكنه في كل ذلك هو لا يحيا، إنه قد مات، ذبح، لنقرأ ما يقول العجوز في القصة:

ـ «إن أكثر الناس لا يعطف على هذه السلاحف البحـرية لأن قلوبهـا تظل تخفق عدة ساعات بعد ذبحها. ولكن العجوز قال وهو يحدث نفسه:

ـ إن لي قلبـاً كقلب هذه السـلاحف. ولي يدان وقـدمان كـأيـديهـما وأقدامهما» (٢٠ ص ٢٩).

إن العجوز وهو يشبه نفسه بالسلاحف البحرية يريد أن يقـول لنا إنـه مات، إنه وقد ذبح منذ فترة، إلا أنه رغم ذلك ما يزال يعيش.

وهنا تتضح لنا أهمية فكرة الملل الذي أصاب العجوز من تناول الطعام، وإن هذا الملل قد صاحبه منذ سنوات. فقـد أصابـه الملل من الطعـام كما أصابه عدم الاهتمام بوجه عامه، إنه أصبح إنساناً ذبيحاً، أشبه بالسلاحف البحرية التي يظل قلبها يخفق بالرغم من أنها قد ذبحت منذ فترة.

كـان العجوز يحب السـلاحف البحريـة الخضراء وكان يعجبـه أناقتهـا

وسرعتها، إلا أنه يكره الصفراء منها ذات الرؤس الضخمة. نتأمل بعد ذلك العجوز بعد أن يشبه نفسه بتلك السلاحف وخاصة القلب واليدان والقدمان:

ـ «وكان يأكل بيضها، ويأكل السلاحف نفسها طوال شهر مايو حتى يشتد ساعداه، ويقوى على مواجهة الأسماك الضخمة في شهري سبتمبر وأكتوبر» (٢٠ ص ٢٩).

ألا يذكرنا ذلك بما ذكره فرويد وهو بصدد الكلام عن المرض السوداوي Melancholia[٩]، فإن فرويد يرى أن السوادي شخص قد سحب من الموضوع ما كان متعلقاً به من لبيدو، وإنه نصب الموضوع في ثنايا الأنا نفسه، كأنه أسقطه عليه، وذلك عن طريق عملية يمكن أن نسميها التوحد النرجسي Narcissitic Identification، وفي هذه الحالة يعامل الأنا كأنه الموضوع لمهجور فيكابد كل ضروب الانتقام والعدوان الموجهة إلى الموضوع وقد ينزع إلى القضاء على الموضوع وعلى الذات أيضاً كما في حالات الانتحار.

ونعود إلى العجوز... فهو يحب نوعاً من هذه الكائنات البحرية الكبيرة، السلاحف، وخصوصاً الخضراء، ويكره النوع الأصفر منها، واضح هنا الثنائية الوجدانية أو التناقض الوجداني. وبالإضافة إلى التوحد النرجسي بهذه السلاحف، نلاحظ الاستدماج النرجسي واضحاً جلياً، وهو ما يميز المكتئبين الذين تم التثبيت لديهم على المرحلة الفمية الثانية بما فيها من خصائص نفسية.

ويمضي العجوز في رحلته، يمضي في رحلة الحياة، أسلفنا أن مياه البحر ترمز عن طريق القلب إلى الخروج من الرحم إلى الحياة، فكأن البحر هنا يرمز إلى الحياة بما فيها ومن فيها. الحياة الطبيعية والحياة الإنسانية. ونلمح والعجوز يسير وئيداً في الحياة ـ أو البحر ـ كائنات مختلفة، تتنوع وتختلف

وقد تتشابه أحياناً، والعجوز لا يكف عن الملاحظة، ولا يكف عن التأمل، ولا يكف عن مناجاة تلك الكائنات. فنراه في عرض البحر وفي عمق المياه الزرقاء، وفي وهج الشمس في كبد السماء عندما تنعكس أشعتها الحارة على صفحة المياه فتحيل الضوء إلى نار قاسية تذهب بالأبصار، نراه وهو في قمة انشغاله الكفء بالعمل والنشاط، لا يكف عن ملاحظة الطيور المغردة الرقيقة وهي تطير فوق سطح الماء ثم تنحدر بشدة نحو الماء ثم سرعان ما تحلق، لتحوم بالقرب منه مرة أخرى. ثم يشاهد دلفين. . . دلفين كبير، ثم يلاحظ الطيور مرة أخرى، ثم يشاهد سرب من الدلافين، ثم السمك الطائر، ثم يفكر من سمكته الضخمة التي تنتظر قدرها. . . ثم يستمتع بمشاهدة السلاحف البحرية بنوعيها الأخضر الذي يحبه، والأصفر ذات الرؤوس الضخمة والتي يكرهها. بالإضافة إلى الأسماك باختلاف أنواعها وأشكالها وألوانها وطباعها والذي يعج بها البحر. . . كل ذلك يشير إلى ما يمثله البحر من تنوع واختلاف، وإنه أشبه بالعالم الذي نعيش فيه، بل هو عالم فعلاً مليء بالكائنات. فكأن العجوز عندما امتطى قاربه وخرج إلى البحر، كأنه خرج من رحم أمه إلى العالم الواسع، البحر هنا هو العالم، والعجوز يمثل ذلك الإنسان الوليد الذي يسعى في هذا العالم. . حقاً إنه عجوز. . . وقد مرت سنوات عديدة من حياته قبل الخروج للماء، ولكن هذه الرحلة تختزل حياته السابقة، بل والمستقبلة أيضاً، إنها رحلة حياته حيث يرى الكائنات ويتأملها ويتعامل معها في نفس الوقت.

ويتمنى العجوز أن يكون كأحد أثرياء الصيادين ليحمل معه جهاز راديو ليسمع منه أنباء البيسبول، ولكنه يستدرك قائلاً:

- «على أن هذا ليس أوان التفكير في البيسبول، بل في أمر واحد، هو الأمر الذي خلقت من أجله. قد تكون هناك سمكة ضخمة حول هذا السرب من السمك» (٢٠. ص ٣٢).

والسؤال الهام الذي يطرح هنا هو: ما هو الأمر الذي خلق الإنسان من أجله؟

يذكر كارلوس بيكر في كتابه القيم عن إرنست هيمنجواي[١٣] إن هناك قصة لكونراد[*] بعنوان «شباب» وهي تحكي عن شاب يعمل على سفينة تسمى «جوديا» كتب على خشبات دفتها باللون الأبيض المذهب شعار هو «اعمل أو مت» وهذا الشعار نفسه كما يرى بيكر قد يحفر على خشب قارب العجوز الصياد دون أن يكون نابياً.

إن شعار العجوز إذن هو العمل، لا بديل عن العمل، والعمل حتى الموت. والعمل الذي يزاوله العجوز في هذه القصة هو الصيد، والصيد الكبير، صيد السمك الكبير، السمكة المنشودة، وهذا يتلو عبارة الأمر الذي خلق من أجله مباشرة.

بعد ذلك نلمح الصورة السلبية لحلم الأسود وشواطىء وقمم جبال افريقيا، وهامات أشجارها، فإذا كانت الصورة الإيجابية ترمز إلى العزة والكرامة والتسيد، فإن الصورة السلبية ترمز إلى عكس ذلك، الإذلال، والمهانة، والهزيمة، لنقرأ من القصة:

.. «وكانت خضرة الشاطىء قد غابت في عينيه، فلم يعد يرى إلا قمم التلال الزرقاء، تبدو بيضاء كأنما توجتها الثلوج، كما تراءت السحب كأنما هي جبال عالية من الثلج فوق القمم.

أما مياه البحر، فكانت تبدو مغرقة في القتامة، والنور ينعكس على الماء على شكل مخروطي».

(*) كونراد، جوزيف Gonrad, Joseph (١٨٥٧ - ١٩٢٤) روائي انجليزي، بولندي المولد، اتخذ من البحر موضوعاً لكثير من رواياته. قاموس المورد - معجم الاعلام.

إن الأديب الفنان وهو ينحت أحداث قصته، يمهد في براعة الفنان القدير للحدث الرئيسي في القصة، أو هو حدث الأحداث، إذا جاز التعبير، وهو صيد السمكة الكبيرة والتمكن منها ثم قتلها.

ويرمي العجوز الطعوم في عمق المياه، ونراه يثرثر مع نفسه، ممنياً إياها بصيد ثمين، بسمكة كبيرة هو مهيأ لصيدها، وكلما اهتزت العصى التي تشير إلى التهام السمكة للطعم أو الاقتراب منه، استعد العجوز لجذب الحبل، ونراه يناجي السمكة، ويتحدث إليها لتلتهم طعمه الشهي المعد من سمك التونة، وهو يقول للسمكة ذات مرة في هذا الموقف:

ـ «ستأخذها... اللهم أعنها عليها» (٢٠ ص ٣٤).

وفي لحظة تالية يقول للسمكة:

ـ «ازدردي.... ازدرديها جيداً، حتى يدخل طرف الخطاف في قلبك ويصرعك، ثم اصعدي بعد هذا في يسر، ودعيني أطعنك بالحربة. حسناً، هل أنت متأهبة الآن، هل طال مكثك على مائدة الطعام»؟ (٢٠ ص ٣٦).

ولكن العجوز يكتشف أنه رغم أنه استطاع صيد السمكة وتعليقها بخطافه إلا أنه يفشل في جذبها إلى أعلى، بل أصبح هو وزورقه تابعاً للسمكة مقطوراً لها.... ويحمد الله على أن السمكة تسبح ولا تهبط في أسفل... ويتساءل، ماذا يحدث لو أنها سكتت وماتت دون أن يدري.

وأخذت السمكة تتجه نحو الشمال الغربي، ونراه يقول لنفسه بعد أربع ساعات من تعلق السمكة بخطافه:

ـ «لقد علقتها عند الظهر. ولم أرها حتى الساعة»! (٢٠ ص ٣٧).

ثم نلمح رمزاً مسيحياً آخر هو ما تسببه قبعة الخوص في جبهته من

خدوش وألم. الأمر الذي يشبه أكليل الشوك الذي وضعه صالبوا المسيح على جبهته.

ويأخذ العجوز في مواساة نفسه وتصبيرها، وتأخذ السمكة في مواصلة سيرها، ويشتد البرد بعد الغروب، وبدلاً من العرق الغزير الذي شمل جميع جسم العجوز خلال النهار، أصبح البرد يلدغ ظهره وذراعيه وساقيه، ويقول العجوز لنفسه:

- «لن أملك أن أصنع مع هذه السمكة شيئاً، حتى تصنع هي بي ما تشاء» (٢ ص ٣٨).

ثم يذكر الغلام ويقول «ليت الغلام كان معي ليمد لي يد العون، وليرى ما أنا فيه» (٢٠ ص ٣٩) إن العجوز يتمنى عودة الشباب، أو يتمنى لو أنه كان شاباً. ثم يتحدث مع نفسه عن السمكة قائلاً:

- «إنها سمكة عجيبة ومذهلة. ترى ما عمرها؟ إنني لم أظفر في حياتي بسمكة بهذه القوة، ولا بمثل هذا التصرف. لعلها أكبر من أن تقفز. إنها تستطيع أن تصرعني إذا قفزت أو لطمتني لطمة واحدة. بل لعلها وقعت فريسة أكثر من خطاف فيما مضى من أمرها فتعلمت كيف تنازل!... ولكنها لا تعرف إنها تواجه رجلاً واحداً بمفرده، وإنه رجل عجوز... يا لها من سمكة ضخمة... ترى كم يكون ثمنها في السوق، إذا كانت ذات لحم طيب، لقد ازدردت الطعم كسمكة ذكر.. إنها لتجرني جرة ذكر وتجارب غير مذعورة. لست أدري أهي تسير وفق خطة مرسومة، أم أنها تصارع مستميتة مثلي» (٢٠ ص ٤٠).

وعلينا أن نتنبه هنا إلى أمرين هما:

- الأمر الأول أن السمكة يراها العجوز ذكر بل هو يشير إليها بضمائر العاقل.

ـ الأمر الثاني أن السمكة مثله تماماً تصارع في استماتة ثم يتمنى العجوز مرة أخرى لو كان شاباً بتذكرة الصبي وتكراره للجملة الأثيرة لديه:

ـ ليت الغلام كان معي الآن.

ويعود العجوز لمحادثة نفسه ويقول:

ـ «إن السمكة على أثر غدري بها، لم تجد بداً من الاختيار. ولقد اختارت البقاء في الماء العميق القاتم، بعيداً عن جميع الأحاييل والفخاخ ووسائل الغدر. أما أنا، فقد اخترت أن أسير معها بعيداً عن جميع البشر. وها نحن الآن، مصير كل منا مرتبط بمصير الآخر منذ الظهيرة. ولا من يعينني أو يعينها» (٢٠ ص ٤١).

ومن المهم الآن أن نركز اهتمامنا على قول العجوز: «ها نحن الآن مصير كل منا مرتبط بمصير الآخر».

وفي مكان آخر يقول عن السمكة:

ـ «ليس شيئاً في الوجود يعوض هذه السمكة» (٢٠ ص ٤٢).

ويستمر العجوز في التحدث مع ذاته ليؤكد لنا صحة ما انتهينا من أنه يرفع الشعار «اعمل أو مت» ويتضح ذلك جلياً عندما يقول:

ـ «ولكن الغلام ليس معي. إنك وحدك أيها العجوز. وليس أمامك إلا أن تعمل إلى آخر حبل يبقى معك... في النور أو في الظلام، سيان» (٢٠ ص ٤٣).

ثم تندفع السمكة في الماء بشدة فيقع العجوز على وجهه ويرتطم بخشب الزورق، ويصاب، ويستمر في محادثة نفسه ويقول:

ـ «أيتها السمكة سأظل معك حتى أموت» (٢٠ ص ٤٣).

ثم عاد يحدث نفسه قائلاً:

ـ «وهي الأخرى ستظل معي على ما أعتقد» (٢٠ ص ٤٣).

ويقول أيضاً إن لي صبراً كصبر هذه السمكة.

ويحدث السمكة مباشرة بقوله:

- «أيتها السمكة إني أحبك وأحترمك كثيراً، ولكني سأصرعك حتى الموت قبل أن ينتهي هذا اليوم» (٢٠ ص ٤٥).

بعد ذلك نرى فكرة الصراع واضحة جلية، عندما يحلق على مقربة من سطح الماء طائر من الطيور المغردة، وكان الطائر قد بلغ درجة كبيرة من العناء... هكذا أدركه العجوز، وحط الطائر على حبل من حبال الزورق، ويتساءل العجوز... لماذا تأتي الطيور إلى هنا؟. ونراه يقول بعد هذا التساؤل مباشرة:

- «إن الصقور تفد إلى البحر لتلتقي بمثل هذا الطائر» (٢٠ ص ٤٥).

ثم يخاطب الطائر قائلاً:

- «خذ نصيبك أيها الطائر الصغير من الراحة، ثم اذهب إلى موعدك مع القدر كأي إنسان أو أي طائر، أو أية سمكة» (٢٠ ص ٤٦).

وتهتز السمكة هزة مفاجئة لتلقي بالعجوز للمرة الثانية في حنية الزورق، ويطير الطائر وتدمي يد العجوز.

وهنا يثار السؤال الهام الذي يتحتم أن نسأله:

- إلى أي شيء ترمز السمكة؟ السمكة التي تشبهه من نواحي عديدة، فهو ذكر، والسمكة أيضاً، وهي عنيدة، قوية تصارع في استماتة حتى النهاية، مثله تماماً. كما أن مصير كل منهما مرتبط بمصير الآخر، تلك السمكة التي يحبها ويحترمها ولكنه سيصرعها في النهاية.

إن السمكة هي ذاته نفسها.. هي حياته.

نتأمل بعد ذلك عبارة العجوز:

- «لن أملك أن أصنع مع هذه السمكة شيئاً، حتى تصنع هي بي ما تشاء».

ثم بعد ذلك يتذكر الغلام، أي الشباب، ويتمناه. هنا نلمس الشعور

بالانقياد الشديد والتبعية السلبية، وإنه أصبح لا حول له ولا قوة، وإن هذا الشعور الذي يعاني منه، مرتبط بغياب الشباب، أي بالشيخوخة.

ثم نلاحظ أن مبدأ «إعمل أو مت» قد تحقق في أكثر من موضع في القصة منها عندما يخاطب يده المتقلصة قائلاً:

- «أيـة يـد أنـت، تـقـلصي مـا شئـت، فـهـذا لـن يـعـفـيـك مـن العمل» (٢٠ ص ٤٨).

ثم نرى العجوز يستطرد في الإفصاح عن أمنياته فيقول:

- «كم كنت أتمنى لو استطعت أن أطعم هذه السمكة. إنه أخي. ولكن لا مناص من قتله. ولا بد أن أحتفظ بقواي لهذه المهمة» (٢٠ ص ٤٩).

إن الرغبة المازوكية الهائلة. قد تحولت رويداً رويداً إلى رغبة في تـدمير الذات (السمكة)، بل إن هذه الرغبة التدميرية والموجهة نحو الذات تصبح هي الغاية المنشودة التي يسعى إليها ويحتفظ بقواه لتحقيقها.

ومن الواضح هنا أن تسلسل الأحـداث، والأمنيات في هـذا الجزء من القصة يرسم صورة واضحة للعجوز، فهو يعيش، ولا بـديل عن العمـل سوى الموت، ولكن الشيخوخة تفسد عليه حيـاته، كـما يفسد عليـه عدم وجود الملح طعامه.

ثم تأتي إشارة أخرى إلى ضرورة قتل الذات (السمكة)، نقرأ الآن هذه العبارة في القصة:

- «ليشفني الله من هذا التقلص، فإني لا أعرف ماذا تدبر لي هذه السمكة، ولكنها تبدو هادئة ولا تزال تسير وفق خطتها المـرسومـة وأما أنـا... فما خطتي؟ يجب أن تكون أبرع من خطتها، لأنها سمكة كبـيرة الحجم فإذا قفزت، فلا بد أن أصرعها. أمـا إذا استقرت في جـوف الماء، فـسأهبط معها إلى الأبد» (٢٠ ص ٥٠).

نلاحظ أن المعاناة من التقلص يتبعها مباشرة الشعور بالعجز إزاء السمكة من ناحية، وفقد التوجه أو فقد الاتجاه إزائها من ناحية أخرى فهو لا يعلم ماذا تدبر له، أي أن العجوز وهو يعاني من الشيخوخة وما يتبعها من عجز وألم (تقلص اليد) يشعر أن حياته أو ذاته (السمكة) أصبحت كريشة في مهب الرياح، فقد السيطرة عليها وتوجيهها، وهي وإن كانت تسير وفق خطتها المرسومة (الموت)، إلا أنه يشعر إن واجبه أن تكون المبادأة في يده هو (قتلها) وهو مائت في الحالتين: في حالة السير في الخطة المرسومة، حيث ستستقر السمكة في جوف الماء إلى الأبد حيث سيهبط معها (أي الموت العادي بعد شيخوخة عاجزة) ـ أو في حالة قتل السمكة عندما تقفز من الماء (أي الموت الاختياري بأن يدمر العجوز ذاته بيديه).

وهو في كل هذا يستمر في تمني الصبا والشباب، فهو وحده القادر على أن يزيح كل هذه الهموم فنراه يقول:

ـ «إنني أكره التقلصات... إنها خيانة يواجهها المرء من ذات جسمه، ولا سيما حين يكون في مثل هذه الوحدة... لو أن الغلام كان هنا لدلك، ذراعي حتى تنفرج قبضتي... على أنها ستنفرج بإذن الله» (٢٠ ص ٥١).

وبعد هذا الانتظار الطويل، وهذا الترقب والتوقع، ومناجاة الطيور والدلافين، والبحر، ومناجاة النفس، بعد كل ذلك تظهر الطريدة المحبوبة، المعشوقة، السمكة، وهو في وصفه لظهورها نحس بتعظيم العجوز وتوقيره لها، ونحس بعطفه عليها، واحترامه لها، ونحس معه بعظمة السمكة ورونقها، وقوتها.

إن السمكة وهي ترمز إلى حياته، إلى ذاته، يرى في هذه الحياة ما يراه في السمكة، حياته التي عاشها بالطول والعرض والعمق على متسع الكرة الأرضية. حياته وذاته التي يعتز بها كما يعتز بالسمكة يحترمها ويبجلها كما

يحترم ويبجل السمكة التي يصفها في عشق ونرجسية بالغة. وإذا كانت السمكة هي حياته، هي ذاته، فإن هذه الذات ذاتها، جديرة بتلك الحياة. إن الذات وهي تعشق نفسها ترى أنها جديرة بنفسها. إن الذات وهي تخاطب نفسها ترى أن كل منهما جدير بالآخر، الذات والحياة، العجوز والسمكة. لنتأمل قول العجوز في القصة:

«... كم أتمنى أن أريها أنا الآخر أي نوع من الرجال أكون» (٢٠ ص ٥٣). ولكن العجوز وهو يكافح ويقاوم السمكة ويطاردها لا ينفك يشكو العجز والشيخوخة، الأمر السيء الشرير، وهنا نلمح رمزاً مسيحياً آخر، فاليد المتقلصة هي اليد اليسرى بما ترمز إليه من شر وعدم إيمان، فأحد اللصين اللذين صلبا مع المسيح وكان على يساره أهان سيده وجدف عليه، أما الذي كان على يمينه فقد آمن به.

ونعود إلى العجوز والسمكة، إن العجوز، وقد صمم على قتل السمكة تصميماً مؤكداً، نراه يصلي إلى الله، ويطلب من العذراء مريم أن تصلي معه من أجل قتلها فهو يقول:

- «أيتها العذراء المقدسة. صلي من أجل مصرع هذه السمكة مهما تكن جبارة» (٢٠ ص ٥٥).

وفي مكان آخر يقول:

- «..... على أني سأقتلها.... برغم عظمتها وروعتها» (٢٠ ص ٥٥).

إن العجوز، قد صمم على إنهاء حياته بيديه، بكلتا اليدين، اليد الطيبة واليد الشريرة... قرر أن يقتل ذاته، تلك الذات العظيمة والرائعة.

غير أن هذا القرار يثير لديه اعتراضات أخلاقية، هي أقرب إلى الشعور بالذنب، والشعور بالعطف الذي يسبغه على ذاته (وعلى السمكة)، ولكنه

سرعان ما يعترض على هذه المشاعر الأخلاقية بأكثر من اعتراض، فهو رجل مختلف، رجل عجيب، في تحمله، وفي مهامه التي يضطلع بها، رجل يذهب بعيداً، لا يسعى بالقرب من الشواطىء، رجل يصطاد السمك الكبير، يسعى للأمور الهائلة، ولا ينشغل بتوافه الأمور، وقد تحققت هذه المبادىء طوال حياته ألوف المرات، غير أن تحقيقها هذه المرة سيكون خاتمتها الكبرى، سيكون تحقيق ما لم يتحقق في الماضي إلا جزئياً. ويمكن القول إنه سيكون التحقيق الكلي للمبادىء التي عاش من خلال تحقيقها. نقرأ:

- «قد لا يكون هذا عدلاً . . . ولكني سأريها ما يستطيع الرجال أن يفعلوا، ومدى ما يحتملون. لقد كنت أقول للغلام إنني عجوز عجيب. . . وقد آن الأوان لإثبات هذا القول، ولقد أثبت العجوز هذا القول فيما مضى من أيامه ألوف المرات، ولكن هذه الجولة هي مرة المرات» (٢٠ ص ٥٥).

ويأخذ العجوز يحلم بالأسود مرة أخرى، يحلم بالعزة والعظمة والكبرياء، تلك الأمور التي يفتقدها كثيراً، وهذا الحلم يقوده إلى تذكر البطل ديماجيو العظيم، وثقته فيه، ثم نراه يشير إلى صراع الديكة عندما تتصارع كنموذج مثالي للقدرة على التحمل والصمود والجلد والاستمرار في مواصلة المعركة والكفاح، وهي تتفوق في رأيه على الإنسان في هذا المجال. إذ أنها تواصل المعارك وعيونها قد فقئت. ثم يأخذ العجوز يفكر في أيام شبابه، أيام العزة والكبرياء، عندما كان يتبارى ذات يوم من أيام شبابه مع زنجي في لعبة الزراع الحديدية، عندما استمر يوماً كاملاً أربعاً وعشرين ساعة يصارع الزنجي، وقد أخذ الناس في الحانة يتكاثرون حولها ويخرجون ويدخلون، والمباراة لا تزال قائمة، وأخذت الدماء تنفر من أصابع المتبارين، وانتهت المباراة عندما أراد المتراهنون أن يعتبروهما مباراة متعادلة، وهز الحكم رأسه في حيرة، عندئذ استجمع (البطل سانتياجو) قواه، وشدد نكيره على زراع الزنجي، وجعل يهبط بها ويهبط، حتى طرحها على المائدة.

وقد ظل الناس عقب هذه المباراة لا ينادون سانتياجو إلا باسم البطل سانتياجو.

ويعود سانتياجو مرة أخرى لمناجاة سمكته، ذاته، فهي عظيمة، ولم ير أو يسمع بمثلها في حياته، رغم ذلك يقول...

«... ولكن لا بد لي من قتله»، ويستدرك «إنني مسرور من إننا لا نحاول قتل النجوم»! (٢٠ ص ٦٣). إن العجوز يريد أن يقول لنا: إنه سيكتفي بقتل السمكة، سيكتفي بقتل ذاته، وإن كان يود لو استطاع تدمير الكون كله، ليس النجوم فحسب، بل القمر، والشمس أيضاً.

«... ولكن من حسن الطالع إننا لا نحاول قتل الشمس والقمر والنجوم، يكفي أن نعيش في البحر وأن نقتل أخوتنا الحقيقيين» (٢٠ ص ٦٤).

إن الرغبات التدميرية، تتبدى في أجل ما تتبدى في هذا الجزء من القصة، فالبطل يتمنى لو دمر الكون بما يشتمل عليه، النجوم والقمر والشمس، وبالتالي الأرض، ليصل من خلال هذا التدمير الشامل للكون إلى تدمير ذاته، تدمير السمكة.

ونلمح ملمحاً نرجسياً غاية في الوضوح بعد ذلك، عندما يتساءل العجوز مستنكراً:

- «كم من أفواه الناس سيأكل هذه السمكة؟ ولكن أهذه الأفواه أهل لأكلها؟... لا... طبعاً لا... إن هذه السمكة بعظمتها وبراعة تصرفها لا تجد من هو أهل لأكل لحمها».

يبدو أن العجوز وقد توحد بالسمكة، وبالتالي فإن السمكة تساوي الذات، نراه وهو يصفها في نرجسية، ويعظمها في إعجاب، ويعشقها في خيلاء، وهو في كل ذلك يشفق عليها من أي شيء؟ من آكليها... لعله

يقصد على المستوى اللاشعوري، فإن الأمر يتضمن التهام فمي واضح.

وتعود فكرة «اعمل أو مت» و«العمل حتى الموت» من جديد، فنرى العجوز، وهو يحدث نفسه قائلاً:

- «ولكني لا أريد له أن يستريح. أريد له أن يعمل إلى أن يموت» (٢٠ ص ٦٦).

ثم يأخذ العجوز في الاهتمام بغذائه، وهو يتناول القليل من السمك النيء، سواء سمك الدلفين، أم السمك الطائر، وبدون ملح. نلاحظ إلى جانب القسوة البالغة التي يعامل بها ذاته (السمكة) إنه يدرك هذه القسوة في معاملته للذات، إذ يقول في خلال كلامه عنها:

- «.... إن يمناي قاسية على السمكة، ولكن السمكة قد تعودت العقاب» (٢٠ ص ٦٩).

إن الذات وقد تعودت تلقي القسوة، وتعودت التأذي، والتألم أصبحت مستبصرة بهذا، وأصبح تلقي هذه القسوة البالغة، وهذه المازوكية الشديدة، أمراً عادياً خلال خبراتها، تلك القسوة، وهذه المازوكية اللتان ستبلغان الذورة بالقتل ذاته، بتدمير الذات، بقتل السمكة.

وعندما يحلم العجوز هذه المرة، فهو لا يحلم بالأسود كالمعتاد، بل يحلم بأنه يرى سرباً من السمك، وهو في موسم التلقيح، أما الحلم الثاني فقد رأى نفسه في مخدعه في كوخه بالقرية، وقد هبت ريح الشمال، فأحس بالبرد القارس، وخذلت يمناه لأن رأسه قد توسدها وأطال المكث عليها.

يبدو أن الحلمين هما في الواقع حلماً واحداً. ويبدو أن هناك صلة واضحة بين شطري هذا الحلم. وأهم ما نراه في هذا الحلم شيئين: الجنس (تزاوج الأسماك)، والعجز (يناه المخزولة أو المخدرة). ويبدو أن هذا الحلم ذو الشقين يعبر عن مخاوف مستقبلية من العجز سواء العجز البدني العام أو

العجز الجنسي. هذه المخاوف التي سرعان ما يعقبها الحلم الذي يتردد بين حين وآخر: حلم الأسود على شاطىء أفريقيا. إن المخاوف سرعان ما تتبدد لتحل محلها ذكريات العزة والكبرياء.

وأخذت السمكة تثب في الماء مرات ومرات، كما أخذت تلطم سطح الماء في قوة هائلة، وفي كل مرة كانت تزلزل الزورق زلزالاً هائلاً، ويرتج معها العجوز وينكفىء في حنية الزورق وينغمس وجهه في الشريحة الباقية من سمك الدلفين. وهو في كل ذلك يصمد ويتجلد، ويتحمل قسوة الآلام، ويتعامل مع السمكة تعامل الصياد الخبير المتمرس، ويجعل يحاور نفسه عن أسباب صعود السمكة إلى السطح، هل هو الجوع قد حملها على بذل محاولة مستميتة، أم أن شيئاً آخر قد أدخل الذعر إلى قلبها في الظلام؟ لعل خوفاً طارئاً دهمها. . . ولكنه وهو يقلب الأمر على وجوهه، يقرر إنها كانت سمكة هادئة قوية، وكانت تبدو واثقة من نفسها، لا تخشى أي غائل، وهذا أمر يستحق العجب في رأيه.

أليس في استرسال العجوز وهو يحادث نفسه ما يلقي الضوء على الحلمين السابقين مباشرة: الحلم ذو الشطرين الذي يعبر عن مخاوف العجز، والحلم المتكرر عن الكبرياء والعزة.

يستمر العجوز في المعاناة وفي الصمود والتحدي ومعالجة هذه السمكة العنيدة، وهو في جميع الأحوال ما زال متمسكاً بزمام الأمور، مسيطراً عليها، ونراه يطمئن نفسه قائلاً:

ـ «خير لك أن تتزود بالثقة في ذاتك ولا تخف شيئاً أيها العجوز، إنك لا تزال ممسكاً به» (٢٠ ص ٧١).

إنه يطمئن ذاته ويبعد عنها المخاوف. . . مخاوف العجز، كما يطمئنها بأن الأمر ما زال في يده حتى الآن.

إن العجوز في وصفه للسمكة، وفي وصفه لذاته من ناحية، وفي ذكره لمخاوف السمكة، وفي ذكره لمخاوفه أيضاً من ناحية أخرى، يكرر الحلمين اللذين أشرنا إليهما: الحلم ذو الشطرين، وحلم الكبرياء والعزة (حلم الأسود) وهو في كل ذلك لا يخرج عن أمرين:

ـ الأمر الأول هو الخوف من العجز.

ـ الأمر الثاني هو اجترار ذكريات الصبا والشباب المفعمة بالعزة والكبرياء والقوة.

ونلاحظ مرة أخرى قدراً كبيراً من المازوكية لدى العجوز. فهو يستعذب الألم، ويرى أن احتمال الآلام من شيم الرجال، ولكن آلام العجوز هي من القسوة بمكان، فإن يديه يجز فيهما الحبل حتى تسيل منهما الدماء، وينهك يسراه حتى تتقلص من الألم ويقول عنها:

ـ «فليقطعها الحبل إذا تقلصت مرة أخرى» (٢٠ ص ٧٢).

وتقترب أحداث القصة من الحدث المركزي فيها، أو هو حدث الأحداث كما أسلفنا، وهو قتل السمكة، ونرى الكاتب المبدع وهو يقترب في تؤدة وتمهل من هذا الحدث، يصف ببراعة، المعاناة العظيمة التي كابدها، والإجهاد المميت الذي أصابه، والصبر الطويل الذي أظهره وهو يحاول السيطرة على السمكة، ويجعلها قريبة إلى مسافة تتيح له قتلها بالحربة. وهو في كل ذلك يظهر مشاعر الحب والمودة، ومشاعر الشفقة التي يكنها لتلك الحبيبة، فهو يقول:

ـ «يجب أن أخفف من إيلامها.... إن آلامي لا تهم، ففي استطاعتي السيطرة عليها. أما آلامها فقد تدفعها إلى عمل جنوني» (٢٠ ص ٧٥).

وتأخذ السمكة في الدوران حول الزورق الذي يقف فيه العجوز منهكاً

مكدوداً معروقاً، في دورات كأنها مراحل رقصة من رقصات الموت، وفي كل دورة يحاول العجوز تقريب السمكة منه لينالها بحربته الطويلة التي يعدها لقتل الحبيبة. وفي إحدى الدورات يرى محبوبته، وتأخذه الدهشة من طولها، فقد رآها كأنما هي ظل قاتم يمر تحت الزورق. ويتولى الدورات يأخذ العجوز في الاستعداد للحظة الرهيبة، لحظة القتل ويقول لنفسه:

- «ولكن ينبغي لي أولاً أن أحملها على أن تدنو وتدنو وتدنو ولا ينبغي لي أن أصيبها في رأسها، بل في القلب» (٢٠ ص ٧٧).

إن العجوز يتخير موضع القتل، هو يريد أن يقتل الجسد، وليس العقل. وهو في توحده بالسمكة وعشقه لها، يرى فيها المحبوبة المعشوقة لنتأمل مخاطبته لها قائلاً:

- «إنك تقتلينني أيتها السمكة... طبعاً... هذا حق لك إنني لم أر في حياتي سمكة في مثل ضخامتك ولا جمالك ولا هدوئك ولا نبلك... أيتها الشقيقة... تعالي... تعالي واقتليني فإنني لم أعد أبالي أينا يصرع الآخر» (٢٠ ص ٧٩).

وتجيء اللحظة الحاسمة، فعندما تقترب منه السمكة يرفع الحربة عالياً قدر ما استطاع، ويطعن السمكة خلف زعانف صدرها الكبير، الذي ارتفع في الهواء إلى مستوى صدر العجوز. نلاحظ هنا التقابل بين صدر السمكة وصدر العجوز، التقابل هنا يؤكد التوحد بالسمكة، ويؤكد هذا أيضاً قول العجوز بعد سقوط السمكة في الماء بعد طعنا بالحربة:

- «وأحس العجوز بالاعياء، ولم يعد يرى شيئاً» (٢٠ ص ٨١).

كما يصف هذه السمكة بأنها أخيه حيث يقول:

- «إنني عجوز مجهد، ولكني صرعت هذه السمكة... الذي هو أخي». (٢٠ ص ٨١).

بعد ذلك نلمس أن العجوز يفخر باستطاعته أن يصرع السمكة، ويرى نفسه وقد أصبح بطلاً، كما أن البطل «ديماجيو العظيم» سيفخر به هذه الليلة لهذا الإنجاز الرائع.

ومرة أخرى يشير إلى السمكة على أنها أخيه، عندما ربطها إلى زورقه وقفل عائداً إلى الشاطىء.... يقول العجوز:

ـ «.... ونحن الآن نمخر العباب بخير... وسنمضي... وفم السمكة مغلق... وذيلها يهبط ويعلو في استقامة... كأنما نحن أخان» (٢٠ ص ٨٥).

ولكن تبدأ المتاعب بعد ذلك بساعة من الزمان، فقد أشتم أحد أسماك القرش الفتاكة رائحة الدماء التي سالت من السمكة الضخمة وسرعان ما جاء يحاول التهامها، ولكن العجوز يتصدى له ويتمكن من قتله، غير أن القتل يختلف هذه المرة عن سابقه، فإن كان قد طعن السمكة في قلبها وليس رأسها، فإن الأمر مع القرش اختلف، فقد طعنه العجوز في رأسه، بل مخه تماماً، ولكن القرش يتمكن من أن ينهش قطعة من لحم السمكة الغزير قبل أن يموت ويأخذ معه الحربة والحبال إلى قاع البحر.

ويأخذ العجوز بعد ذلك يفكر، ونلمح أن أهم «فكرة» تولدت عن عملية التفكير هذه هي فكرة الخطيئة... هل قتله للسمكة يعد خطيئة؟ نراه مرة يصرخ بأنه يشعر بالأسى لأنه قتله، ثم نراه مرة يقول ما يعني أن الناس يعدونها خطيئة. ثم نراه يبرر قتله له.... نقرأ من القصة:

ـ «وجعل يفكر:

إنها لحماقة أن يستولي اليأس على المرء. كما أن اليأس خطيئة فيما أعتقد. ولكنك لن تفكر عن الخطيئة... هذا إلى أنني لا أفهم معنى الخطيئة... لا أفهمها.... لست واثقاً إنني أؤمن بها.... وقد يكون من الخطيئة

أن يقتل الإنسان سمكة. . . . وأظنهم يعدونها خطيئة. . حتى ولو كانت غاية صيدي لها أن أسد رمقي وأرماق الناس. . . وبرغم هذا فإنهم يعدون كل شيء خطيئة. . . . لن أفكر في الخطيئة. . فلات ساعة مندم. . . إن هناك قوماً في الحياة يعيشون في التفكير في أمر الخطيئة. . . . فليفكروا هم فيها» (٢٠ ص ٩٠).

يبدو أن العجوز وقد قتل السمكة، الذي هو أخيه، بل هو ذاته، يحاول أن يجد مبررات هذا القتل، في محاولة واضحة للتغلب على إحساسه بالذنب. فنراه يناقش الأمر من جانبه الديني، وهو جانب لا يؤمن به عن يقين. ثم يناقشه من وجهة نظر الآخرين، ويصل إلى أنهم يعدون القتل، قتل السمكة (أو قتل الذات ـ الانتحار) خطيئة أيضاً، وينتهي إلى أنهم طالما يعدون كل شيء خطيئة، فليفكروا هم فيها. . . أما هو فلديه مبرر القتل، فما هو تبريره؟ نقرأ من القصة:

ـ «وعاد يفكر في الخطيئة. . . . وهمهم وهو يفكر محدثاً نفسه:

ـ إنك لم تقتل السمكة لمجرد أن تعيش. . . ولتبيعها للطاعمين، لقد قتلتها بدافع الزهو أيضاً لأنك صياد. . . لقد عشقتها وهي على قيد الحياة. . . وعشقتها بعد أن فارقت الحياة. . . لو كنت تحبها حقاً فقتلك إياها ليس خطيئة. . . أم ترى أن هذا العمل إنما هو شيء أكبر من الخطيئة»؟ (٢٠ ص ٩٠).

إن العجوز يقدم لنا في وقت واحد مبرر القتل وحلاً لمشكلة الخطيئة. فسبب القتل هو رفض مجرد العيش، وأيضاً حبه لها وعشقه إياها. ومن هذا السبب تأتي مشروعية هذا القتل وعدم كونه خطيئة. . . . إن الحب هو أساس مشروعية القتل، أي الموت حباً. وهذا القتل يختلف اختلافاً كبيراً عن قتله للقروش، فقتله للقروش ليس ناجماً عن الحب كما في حالة السمكة، بل للدفاع عن النفس.

وتتضح في هذا الجزء من القصة، فكرة الصراع الدموي بين الكائنات، «فليس في العالم إلا قاتل ومقتول» على حد قول العجوز، كما أن الموضوع قد يحمل في رأيه النقيضين، فالصيد يقتله ويحييه في آن واحد. بعد ذلك مباشرة يذكر الغلام مرة أخرى مقترناً بأنه يحرص على حياته.

ونستطيع أن نستخلص من كل ما سبق في هذا الجزء من القصة، إنه طالما أن النتيجة النهائية للصراع هي القتل، وإن الكائنات تنقسم إلى قسمين: قاتل أو مقتول، وبما أن الشباب قد ولى، وبدأت بوادر المعارك تلوح في الأفق (مهاجمة القرش له) وما يصاحب ذلك من فقده لقدراته وكفاءته (فقده للحربة والحبال) فمن الخير والحكمة أن يكون هو ذاته قاتل نفسه، وليس هذا بمستغرب، فإن الشيء قد يحمل النقيضين في آن واحد (الصيد يقتله ويحييه).

يهاجم العجوز بعد ذلك سمكتي قرش اشتمتا أيضاً رائحة دماء السمكة. وينهض العجوز للدفاع عن سمكته، ويسدد لهما العجوز واحداً إثر آخر سكينه الحاد في المخ تماماً فيقتلهما، ولكن بعد أن يكونا في نهشا ما استطاعا من لحم السمكة، الأمر الذي يؤدي بالعجوز إلى الشعور بالإحباط، ونسمعه يقول:

- «إنني آسف أيتها السمكة.. لقد ساء كل شيء» (٢٠ ص ٩٤).

وللمرة الثالثة يهاجمه أحد القروش ويطعنه العجوز بالسكين، غير أنها تنكسر، إن العجوز يفقد أسلحته شيئاً فشيئاً. كلما ازداد هجوم القروش كلما فقد أحد أسلحته. ويزداد يأس العجوز ويقول:

- «لقد تعبت أيها العجوز... ومسك الضر من الداخل» (٢٠ ص ٩٧).

وتأخذ القروش في مهاجمته زرافات... زرافات، ويمسك العجوز

بهراوة مأخوذة من قطعة مكسورة من يد مجداف ويضرب بها هذه القروش، إلا أنها تتمكن في كل مرة أن تنال من السمكة وتأخذ في نهش وقضم لحمها الأبيض الطري. ويستطيع بعد مجهود أن يجعل القروش تتراجع بعد أن يكون قد لحقها بعض الأذى.

ونرى العجوز يخاطب السمكة قائلاً:

- «يا نصف السمكة... يا من كنت سمكة... إنني آسف إذ أوغلت في البحر... لقد حطمتك وحطمت نفسي» (٢٠ ص ٩٩).

ونرى العجوز بعد ذلك وهو يكاد يصل إلى درجة السلبية التامة إزاء مهاجمة القروش له، إذ نسمعه يقول:

- «الآن أوشكت المتاعب أن تنتهي، وقد تبرز لي القروش مرة أخرى، ولكن ماذا يملك المرء أن يصنع معها في الظلام، وهو أعزل من السلاح» (٢٠ ص ١٠١).

تأتي بعد ذلك المعركة الرابعة مع القروش، وقد كانت عند منتصف الليل، عندما تهاجمه مجموعة كبيرة منها، تنساب في الماء في خطوط طويلة، تهاجم السمكة وتنهشها من ناحية، وتنزل تحت الزورق وتهزه من ناحية أخرى، والعجوز أثناء ذلك يضربها بهراوته شمالاً ويميناً حتى تفلت من يده، ويستعيض عنها بقضيب الدفة، إلا أن القروش تتكاثر بغير عدد، وتجعل تمزق جسد السمكة في غير رحمة، حتى يصل أحدها إلى رأس السمكة، وعند ذلك يدرك العجوز أن الأمر قد انتهى، إلا أنه يستمر في مقاومة هذا الأخير حتى ينسحب مهزوماً.

وتنتهي هذه المعركة بعد أن تكون القروش قد نهشت كل ما في السمكة من لحم، وبعد أن تنقطع أنفاس العجوز، وبعد أن يحس بالطعم الغريب في فمه، ونراه يبصق في المحيط قائلاً:

- «ابتلعي هــذه البصقــة أيتهــا الـقــروش، واحلمـي بـــأنــك قتلت إنساناً» (٢٠ ص ١٠٣).

ثم يدرك العجوز في النهاية أن الهزيمة النكراء قد حاقت به، وإن لا دواء لها. مما يدعوه إلى التساؤل:

- «ولكن من الذي هزمك؟

وأجـاب على نفسه بصوت مرتفع:

- «لا شيء. . . . أنا الذي ذهبت بعيداً» (٢٠ ص ١٠٤).

إن العجوز يدرك أن سبب هزيمته هو الإيغال بعيداً، وما دامت الهزيمة ضخمة، فلا بد أن الإيغال كان بعيداً جداً. . . لقد كلفته الهزيمة حياته بعد أن شوهت، وكان الإيغال إلى أعماق المكان والزمان، إلى أعماق القدرة على الصبر والتحمل، إلى أعماق الكبرياء والعزة.

ويدخل زورق العجوز الميناء الصغير، عندما يكون الجميع قد ذهبوا إلى مخادعهم، وكانت الريح تشتـد، ويشد زورقـه وحيداً إلى الشـاطىء، ثم يحمل الصاري متجهاً إلى كوخه، ويتوقف لحظة، وينظر إلى الخلف فـيرى عـلى انعكاس ضـوء الشارع ذيـل السمكـة وعمـودهـا الشـوكي الأجـرد الأبيض، وبقـايا الـرأس والمنقـار كلهـا جـرداء من اللحم. ويسقط وهـو يواصل سيره حاملاً الصاري، تماماً مثل السيد المسيح عندمـا كان يحمـل صليبه إلى مكان صلبـه. ويجلس ليستريـح خمس مرات قبـل أن يصل إلى كـوخه. وعنـدما يصـل إليه ينـام ووجهه إلى أسفـل، وذراعاه ممتـدتان في استقامة، وكفاه إلى أعلى، صورة جلية لعملية الصلب.

ويأتي الغلام عندما تشتد الريح، ويرى العجوز على هذه الحال، ويأخذ في البكاء، ويأتي له بالقهوة باللبن والسكر، وفي الطريق يسمع الإعجاب بالسمكة وطولها الكبير. وعندما يصحو العجوز يناوله الغلام القهوة غير أنه يقول له:

ـ «لقد هزموني يا مانولين. . هزموني تماماً.

فيقول الغلام:

ـ إنه لم يهزمك. . . أعني السمكة.

فيرد العجوز:

ـ لا. . . بل جاءت الهزيمة فيما بعد» (٢٠ ص ١٠٧).

ولم ينس العجوز أن يوصي للصبي برمح السمكة وهو في سبيل توزيع بقاياها. كما لم تثنيه هذه الهزيمة الكبيرة عن التخطيط للمستقبل، وتجهيز الرمح والسكين للخروج للصيد بعد انتهاء الريح الصرصر.

وعندما يخرج الصبي من الكوخ، يعاوده البكاء وهو يهبط الطريق، وبعد الظهر كان هناك فوج من السائحين، وتشاهد امرأة من هذا الفوج العمود الشوكي للسمكة الذي ينتهي بذيل ضخم ينتصب ويتهاوج مع المد والجزر، فتسأل السائحة الساقي بالمشرب الذي تجلس فيه عن هذا الشيء فيجيبها الساقي بأنه ذيل قرش وتصدقه المرأة ورفيقها.

وفي الكوخ كان العجوز لا يزال نائماً، والغلام قابع إلى جواره يحلم بالأسود.

وتنتهي القصة عند هذا الحلم.

الفصل الحادي عشر

مناقشة

رأينا في الروايات الثلاث للروائي الأديب هيمنجواي، وداعاً للسلاح، ولمن تدق الأجراس، والعجوز والبحر، والتي أفردنا لدراستها الفصول الثلاثة السابقة ـ كيف يعبر الأدب، وخاصة الأدب الروائي عن شخصية الأديب، وعن أعماق لا شعوره، وعن صراعاته الداخلية، وكيف يسجل فيها الخبرات طفولته، وما تحويه من نزوات ورغبات، وما تشتمل عليه من صراعات ونزاعات، ثم كيف تحوي أيضاً أفكاره وفلسفته وآراؤه الشعورية في النهاية.

كان إرنست هيمنجواي في روايته «وداعاً للسلاح» معبراً على المستوى الشعوري عن عدم جدوى الحرب، مديناً إياها، شاجباً لها، ولكنه يظهر على المستوى اللاشعوري، رغبة دفينة لا شعورية عميقة في العودة إلى رحم الأم، ثم الموت بعد ذلك. فقد كانت كاثرين بالنسبة إليه الأم والحبيبة في آن واحد، وكان إستنتاجنا أن كاثرين هي صورة الأم للملازم هنري يعتمد على عدة عوامل كما رأينا في الفصل الثامن. أما الرحم، فقد كان رحماً ينجب موتاً، رحماً يحمل الموت في جوفه، الأسلحة الفتاكة والنارية. وعندما يضع هذا الرحم حمله، يضع موتاً، يخرج جنيناً ميتاً مخنوقاً بالحبل السري.

تشير رواية وداعاً للسلاح في قوة إلى نزعة اكتئابية مازوخية واضحة، ورغبة لا شعورية إلى التلاشي أو عدم الوجود، أو الوصول إلى العدم

والفناء. فهو وإن كان يرى أن الرحم يلفظ موتاً، فهو يود من باب أولى ألا يكون قد وجد أصلاً حياً، أن يكون قد مات قبل أن يوجد، نعني قبل أن يولد.

أما وإنه قد وجد وولد فإن المكتئب السوداوي، يحقق بسياسة «ولو» التي قال عنها دانيل لاجاش، عندما نرى فردريك يحاول التخلص من اكتئابه بالهروب نحو الواقع، بالانغماس في نشاطات الحياة، مختاراً كما رأينا طريق الكابتن وهو عينه طريق رينالدي صديقه، طريق الشهوة والخمر والنشاط الدنيوي الزائد وخوض الحروب وهذا الطريق الذي اختاره فردريك هو ذات الطريق الذي اختاره روبرت جوردان في لمن تدق الأجراس، وهو طريق سانتياجو في العجوز والبحر، بل هو طريق المؤلف نفسه إرنست هيمنجواي، الذي اشترك في الحرب العالمية الأولى وهو ما زال قاصراً لم يبلغ سن الرشد بعد، وأعطى تاريخاً سابقاً عن تاريخ ميلاده بعام كامل حتى يسمح له بالاشتراك في الحرب، كما رأينا في الفصل السابع، ويشترك بعد ذلك في عدة حروب منها الحرب الأهلية الإسبانية، وتكون هواياته طيلة حياته هي مباريات الصيد الكبرى ومصارعة الثيران، والملاكمة.

ولكن هذه الأنشطة المتعددة، لم تمنع من ظهور القدر الكبير من الاكتئاب في أدب هيمنجواي، ففي الرواية الأولى «وداعاً للسلاح» تظهر الصفحات الأولى من هذه الرواية النظرة الاكتئابية العميقة وإدراكه السوداوي للحياة والوجود.

بالإضافة إلى ذلك فإن رواية وداعاً للسلاح تتضمن ما أطلقنا عليه الحب موتاً (ورأينا ذلك في الروايتين الأخريين أيضاً)، فالمؤلف وهو يجعل بطل الرواية (الملازم هنري) يقع في حب الممرضة (كاثرين) ثم يميتها في النهاية، بل ويميت جنينها أيضاً. موضوع الحب الذي يموت، يؤيد فروض فرويد عن نزعة المريض السوداوي إلى القضاء على نفسه وعلى الموضوع الذي يحبه ويكرهه في عين الوقت[9].

وتتضح في جلاء نزعة الحب موتاً في رواية هيمنجواي «لمن تدق الأجراس» كما رأينا، تلك النزعة اللاشعورية العميقة، التي هي نزعة أصلية للمؤلف تظهر في كل رواياته التي قمنا بدراستها، وهذه النزعة تكون هي المحور الرئيسي للرواية، وتوظف الشخصيات والأحداث الدرامية فيها لخدمة هذه النزعة وتعميقها.

في لمن تدق الأجراس، يحب البطل روبرت جوردان المتطوع الأمريكي إلى جانب الجمهوريين، الفتاة الإسبانية ماريا، وعندما يعبر لها عن الحب الذي يكنه لها والهيام بها لا يجد إلا الموت كقاسم مشترك أعظم في كل عباراته عن حبه لها، مثل: «إني لأشعر بكل ما في العالم من سعادة عندما أكون معك، حتى إنني لأود أن أموت ونحن نمارس الحب» (١٩ ص ١٤٦)، ومثل قوله: «.... أما مع ماريا فشيء آخر، فأنت تحس وأنت في ذروة عواطفك، وكأنك على عتبة الموت» (١٩ ص ١٥١). وأيضاً في حديثهما عن حياتهما بعد الزواج. الحب والموت متلازمان. وهما يتلازمان في حديث المرأة الغجرية بيلار عن رائحة الموت. والحب موتاً يشاهد بوضوح في كل أنحاء الرواية فالشخصيات الحبيبة للبطل تموت في الرواية أو قبل بداية أحداثها، كاشكين وأنسيلمو، وايل سوردو، وفيرناندو، والصبي جواكين. وكل هذا لا يأتي صدفة أبداً، فالمؤلف يدمج موضوع الحب في أعماق ذاته، في لا شعوره، ثم يميت هذا الموضوع القابع هناك في أعمق أعماقه.

وهناك أوجه شبه عديدة بين روايتي هيمنجواي وداعاً للسلاح، ولمن تدق الأجراس، من أهمها:

- النبوءة بموت البطل:

في وداعاً للسلاح تأتي النبوءة على لسان فيرجسون، الممرضة الزميلة

لكاثرين حبيبة الملازم هنري، عندما تقول لهـا إنهما لن يتزوجـا أما بسبب الخصام أو الموت.

وفي لمن تدق الأجراس تـأتي النبوءة عـلى لسان المـرأة الغجريـة بيلار، عندما تقـرأ الكف لروبـرت جوردان، ويكـون صمتها مفصحـاً عن هذه النبوءة، وإفضائها لماريا بها فيما بعد وأن روبرت جوردان مائت لا محالة.

ـ الجو الحربي المفعم بالقتل والموت:

العـدوان في الـروايتـين مكثف وشـديـد ويغلف أجـواء الـروايتـين وشخصياتها، ولم يأت هذا العدوان نابياً أو نشازاً في نسق الـرواية وبنـائها الدرامي لأنه ينسجم مع كون الـروايتين عن الحـرب، في وداعاً للسـلاح تكون الحرب العالمية الأولى هي الخلفية التاريخية للأحداث فيها، وفي لمن تدق الأجراس تكون الحرب الأهلية الأسبانيـة هي الخلفية التـاريخية لهـا، ولكن اختيـار الحروب والصراعـات الإنسـانيـة في معـظم أعـمال إرنست هيمنجواي لا يأتي صدفة، فهو الإطار المشروع للعدوان الموجه للآخـرين وللذات أيضاً.

ـ الحبيبة الأم:

في الروايتين وداعاً للسلاح، ولمن تدق الأجراس، تكون الحبيبة بمثابة أم حنون، أم رؤم، يرقد هو كالطفل الرضيع ينتظر قدومها. في وداعاً للسـلاح نرى هنري وهو يرقد في سريره كالرضيع عاجزاً حتى عن الحبو في انتـظار كاثرين، كطفل ينتظر قدوم أمه، ولكي يجعل المؤلف عجز البطل مستساغاً أصابه في ساقيه، أما هي، فقادرة، نشيطة، غير تابعة، مستقلة، كبـيرة، ناضجة، صورة واضحة للأم من وجهة نظر الطفل.

وفي لمن تدق الأجراس نرى الشيء ذاته، عندما نرى روبرت جوردان مستلقياً أيضاً في سريره المشدود خارج الكهف، منتظراً قدوم ماريا في هدأة الليل، وهي وإن اختلفت صورتها قليلاً عن كاثرين، إلا أنها كانت تشير في وضوح إلى كونها أما لروبرت.

وإذا جئنا إلى رواية العجوز والبحر رأينا مرة أخرى نزعة الحب موتاً في جميع أنحاء الرواية. فالعجوز يحب السمكة، ويفخر بها ويصفها في حب وفي مباهاة «ليس هناك شيئاً في الوجود يعوض هذه السمكة» (٢٠ ص ٤٢) ولكنه يقرر قتلها «أيتها السمكة إني أحبك وأحترمك كثيراً، ولكني سأصرعك حتى الموت قبل أن ينتهي هذا اليوم» (٢٠ ص ٤٥)، وإذا نحن حاولنا أن نستشهد بما يؤيد ذلك لأعدنا ما سبق أن ذكرناه في الفصل السابق، ولكننا نحب أن نضيف هنا أن المؤلف في العجوز والبحر يقرر لا شعورياً قتل ذاته، أن يلحق بمصير أبيه الذي انتحر هو الآخر عام ١٩٤٨[١٣]، وهو يبرر هذا القرار (قرار قتل الذات) بأنه أصبح عجوزاً عاجزاً، يتباكى في حسرة على أيام الشباب كالشاعر العربي، ولكن هذا التبرير يبدو زائفاً، إذ أن الرغبة الانتحارية كانت قابعة لديه في أعماق لا شعوره وسجلها في قصته التي كتبت عام ١٩٢٩ ونقصدبها روايته «وداعاً للسلاح» وأن القرار لم يأت عند ابتكاره لشخصية العجوز في العجوز والبحر والتي نشرت عام ١٩٥٢.

خاتمة

كان هدف هذه الدراسة هو دراسة نفسية لموضوع الانتحار من خلال دراسة الإنتاج الإبداعي لأديبين روائيين هما فيرجينيا وولف وإرنست هيمنجواي.

وقد تحقق هدف الدراسة بتحليل وتفسير أربع روايات من الإنتاج الروائي لهذين الأديبين، كما رأينا.

والأساس العلمي لهذه الدراسة هو مبدأ الحتمية السيكولوجية، والذي يتضمن أن كل ما يصدر عن الإنسان إنما يعبر ويرمز إلى مكوناته النفسية وإلى أعماقه اللاشعورية. وقد أوضحت لنا دراسة روايات الأديبين وولف وهيمنجواي العديد من الديناميات النفسية لكليهما، وأوجه الصراع المختلفة لدى كل منهما.

ولا نريد هنا أن نكرر ما سبق أن أوضحناه عندما تناولنا كل رواية بالدراسة والتحليل والتفسير، ولكننا هنا نود أن نشير إلى أن هذه الدراسة تؤيد إلى حد كبير فروض التحليل النفسي في تفسيره لديناميات الانتحار وارتباطه بالاكتئاب من ناحية، وإلى ربطه بين هذه العملية (الانتحار) والمرحلة الفمية الثانية أو المرحلة الفمية السادية من مراحل تطور البناء النفسي للفرد.

لعلنا نذكر في عرضنا لتاريخ حياة فيرجينيا وولف أن فرويد عندما التقى

بفيرجينيا وولف في لندن إبان الحرب العالمية الثانية قد أهداها زهرة نرجس، ومن المؤكد أن هدية فرويد لفيرجينيا لم تأت اعتباطاً أو صدفة، فإن النرجسية من أهم خصائص ليس الأديبين موضع دراستنا الحالية، بل الفنانين بوجه عام، وهذه النرجسية، نراها كعامل مسيطر وظاهر للعيان في الخصائص النفسية للبطل في الروايات التي قمنا بدراستها.

والخاصية الأخرى في أدب هذين الأديبين هي العدوان المكثف، ويأخذ صورة واضحة مباشرة لدى فيرجينيا وولف، بينما يأخذ مضموناً جمالياً فنياً لدى هيمنجواي. والعدوان لدى الكاتبين، مكثف وعنيف ومدمر، هو عدوان موجه للآخرين أحياناً، ويرتد إلى الذات أحياناً آخر.

من مظاهر هذا العدوان المكثف الموجه ضد الآخرين، الصور العدوانية الصارخة لدى وولف، ووصف الحروب والتدمير والموت والجرحى وغير ذلك مما تذخر به الحروب لدى هيمنجواي.

أما مظاهر العدوان الموجه ضد الذات، ذلك القدر الهائل من المازوكية لدى الأديبين كليهما، وأيضاً الرغبة في إيذاء الذات، وتبكيتها.

وتصل المازوكية إلى الذروة ثم تتحول إلى تحقيق رغبة عميقة ودفينة إلى تدمير الذات، وقد وضح ذلك في الروايات الأربع موضوع الدراسة.

لدى فيرجينيا وولف يكون الحدث الرئيسي في الرواية هو الذهاب إلى الفنار رامزاً إلى التوق إلى الوصول إلى عالم الرجال، غير أن ذلك يسبقه العودة إلى رحم الأم (الإبحار في الخليج ثم الخروج منه إلى الجزيرة الصخرية الصغيرة حيث يوجد الفنار).

والرغبة في العودة إلى رحم الأم تتضمن الرغبة في عدم الوجود إلى الفناء الجزئي من العالم المتعارف عليه حيث الطبيعة والحيوان والإنسان، وتتضمن الانسحاب الكلي الشامل إلى وجود ذاتي، ولكنه ليس وجوداً إنسانياً أبداً.

وهو بالقطع سلوك تدميري انتحاري. وقد حققت فيرجينيا وولف ذلك فعلياً بانتحارها غرقاً.

أما إرنست هيمنجواي فهو يدمج موضوع الحب في طوايا ذاته ثم يأخذ يكيل لها ولذاته الطعنات ثم يجهز عليها - أو بعبارة أدق عليهما - في النهاية.

رأينا ذلك في أولى رواياته وداعاً للسلاح، عندما يقدم لنا تخييلاً مؤداه أن الجنود أشبه - وهم يحملون الذخيرة - بحبالى في الشهر السادس، ثم يجعل حبيبته كاثرين، تحمل، ثم يميت الجنين قبل أن يولد، وهو يقول في أكثر من موضع في الرواية إنه هو ذات الجنين، وإنه يتمنى لو كان هو الجنين، وبعد أن يميت الجنين، يميت الحبيبة أيضاً (كاثرين).

أما في رواية «لمن تدق الأجراس»، فإن البطل ينتحر بعد أن يدمج ماريا حبيبته في طوايا ذاته، ويتكرر في الرواية قول روبرت جوردان (البطل) للحبيبة ماريا أنهما شيئاً واحداً، وإنهما شخصاً واحداً، وأينما يوجد أحدهما يوجد الآخر.

وفي العجوز والبحر يقتل العجوز السمكة الحبيبة، بعد أن يصفها في نرجسية بأنها أعز وأغلى الأحباب، وأن لا مثيل لها بين الأسماك، وإنها الحبيبة الرائعة، إلى غير ذلك مما تزخر به الرواية.

إدماج الحبيب ثم قتله مع قتل الذات أمر واضح جلي في هذه الروايات، وهو أمر لا يأتي صدفة، بل إن ذلك تعبير بنائي واضح كل الوضوح لواقع نفسي مسيطر، تعبير عن عوامل عميقة لا شعورية تكونت في مرحلة مبكرة من حياة الأديبين، تلك هي المرحلة الفمية الثانية.

وبعد، فإننا إذ أوشكنا على الانتهاء من هذه الدراسة فإننا نرى أن البحث في هذا المجال، وهو الدراسة التحليلية باستخدام منهج التحليل النفسي لدراسة الإنتاج الإبداعي لهو جدير بالمواصلة والمثابرة، وإلا يقتصر

البحث في مجال الإنتاج الأدبي الروائي للأدباء فقط، بل أن يمتد إلى الإبداع الشعري والمسرحي وغير ذلك من أوجه التعبير الأدبي، بل وأن يخـرج إلى ميادين إبداعية أخرى كالفنون التشكيلية من رسم ونحت وغيرها.

وإن كان هذا البحث قد أثار العديد من الأسئلة، وأثـار العديـد من الجوانب دون إجابة، بل وإن كان هو ذاته لم يقدم إجابة شافية، فإن ذلك نطرب له كل الطرب.

ملخص الرسالة

اشتملت الرسالة على ثلاثة أبـواب تضمنت إحدى عشر فصـلاً. كان الباب الأول بمثابة تمهيد أو مدخل للبحث حيث عرضنا في الفصـل الأول للمشكلة والهدف من البحث وخطته.

مشكلة هـذا البحث هي وجود بعض القصـور فيـما يـرى البـاحث في البحـوث التقليديـة عن الانتحار تلك التي تستخـدم في غالبيتهـا العظمى أسلوب الاستفتاءات أو الاستخبارات كاختبارات تقيس عوامل شعورية، بالإضافـة إلى أن الأفراد موضـوع الـدراسة الـذين يؤخذون «كعينـة» بعد محاولتهم الفاشلة في الانتحار قد تؤثر فيهم تلك الخبرة المؤلمة التي خبروهـا وهم يحـاولـون قتـل أنفسـهم بقـدر كبـير أو صغـير مما قـد يجعـل مـوقف الاختبارات حتى الإسقاطي منها ـ موقفاً مفتعلاً أو غير دقيق. بالإضافة إلى الحاجة إلى بحوث أكثر شمولاً وعمقاً. الأمـر الذي وجـدناه في استخـدام منهج التحليل النفسي كمنهج لدراسة آثار إبـداعية لإثنـين من أدباء هـذا القرن هما فيرجينيا وولف وإرنست هيمنجواي. وكانت خـطة البحث هي تناول أربع روايات قصصية لهذين الأديبين.

وفي الفصل الثاني عرضنا لموضـوع التحليل النفسي للأدب عرضاً كـان هدفنا منه التمهيد لبحثنا الحالي ولبيان أهمية الدراسة في هـذا المجال وآراء بعض المحللين النفسيين في هذا المجال.

وفي الفصل الثالث عرضنا لبعض البحوث السابقة في مجال التحليل النفسي للأدب، حيث اشتمل هذا الفصل على أربع دراسات هي:

- الدراسة التي قام بها فرويد عن ديستوفسكي وجريمة قتل الأب وتناول فيها أيضاً دراسة هاملت لشكسبير.
- الدراسة الثانية لفرويد أيضاً لإحدى قصص ستيفان زفايج القصيرة.
- أما الدراسة الثالثة فهي للمحلل النفسي شارلز مورون عن الشاعر الفرنسي مالارميه.
- وكانت الدراسة الرابعة للدكتور فرج أحمد فرج لقصة يائيل ديان «طوبى للخائفين».

وكان الباب الثاني عن فيرجينيا وولف، حيث عرضنا في الفصل الرابع لتاريخ حياتها، ابتداء من مولدها في عام ١٨٨٢ حتى انتحارها غرقاً في عام ١٩٤١. وتضمن هذا الفصل إنها تلقت تعليمها على يد والدها سيرليسلي ستيفن، ووالدتها، وإنها كانت تعاني من حالات اكتئاب واضطراب عقلي، وإن أخيها غير الشقيق «جورج» قد كان له تأثير كبير في اضطراباتها العاطفية بمداعباته الجنسية لها، وقد أصيبت فيرجينيا أكثر من مرة بانهيار عصبي، كما حاولت الانتحار أيضاً أكثر من مرة.

ثم عرضنا لعلاقاتها بالرجال، وإن تلك العلاقات كان يشوبها الاضطراب، وتعاودها النوبات العصبية. وتتزوج فيرجينيا عام ١٩١٢ من ليونارد وولف، إلا أنهما كانا يعانيان من برود فيرجينيا الجنسي. وتستمر حياتها المضطربة حتى عام ١٩٤١ حينما وضعت نهاية لها بانتحارها غرقاً.

وقد أوضحنا في هذا الفصل أن أهم رواياتها هي، رحلة إلى الخارج (عام ١٩١٥)، والليل والنهار (عام ١٩١٩)، وحجرة يعقوب (عام ١٩٢٢)، ومسز دالواي (عام ١٩٢٥)، وإلى الفنار (عام ١٩٢٧)،

وأورلاندو (عام ١٩٢٨)، والسنوات (عام ١٩٣٧) وبين الفصول (عام ١٩٤١).

وفي الفصل الخامس قمنا بدراسة وتحليل وتفسير روايتها «إلى الفنار»، وكان أساس اختيار هذه الرواية هو أهميتها كتسجيل ووصف لحياة المؤلفة الأسرية.

وفي دراستنا لهذه الرواية وتحليلنا لها اتضحت العديد من الصور والتخييلات الاكتئابية، والخلط الذهني، والعدوان المكثف وخاصة نحو الأب، والمازوكية الشديدة.

أما في الفصل السادس فقد ناقشنا نتائج دراسة وتحليل الفصل السابق، وأوضحنا بالاستعانة بتاريخ حياة هذه الكاتبة أن قسوة الأب وساديته بالإضافة إلى ما أصابها من اضطراب نتيجة العلاقات غير الطبيعية مع أخيها من ناحية وصديقاتها من ناحية أخرى، وراء الاضطراب الذهني، والصراعات النفسية التي كانت تعاني منها والتي انتهت بانتحارها.

وإذا انتقلنا إلى الباب الثالث وخصص لدراسة إرنست هيمنجواي، فقد عرضنا في الفصل السابع تاريخ حياة هذا الروائي الأمريكي.

ولد إرنست هيمنجواي في عام ١٨٩٩ في ولاية إلينوي بأمريكا وانتحر في عام ١٩٦١. وهو روائي مبدع، وكاتب قصة قصيرة، حصل على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٥٤، وترى دائرة المعارف البريطانية أن أسلوبه مفعم بالفحولة والحيوية والانبساطية، ينم عن إحساس جمالي بالغ الرقة.

وقد عاش إرنست فترة مبكرة من حياته في أوك بارك في الولايات المتحدة الأمريكية، وكان والده يعمل طبيباً، له هوايات عديدة خارج البيت، مثل صيد السمك، وقنص الحيوانات. وكان إرنست هو الابن الثاني لستة من الأبناء. وعمل بعد تخرجه مراسلاً لإحدى الصحف كما خدم في الحرب

العالمية الأولى مع الصليب الأحمر، بدأت شهرته في ميدان الأدب بعد نشره لروايته «والشمس ما تزال تشرق» (عام١٩٢٦) وازدادت شهرته بعد روايته «وداعاً للسلاح» (عام ١٩٢٩). وكان هيمنجواي شغوفاً بأسبانيا وأفريقيا وكوبا، كما كان يهوى بعض الممارسات البدنية مثل مباريات الصيد الكبرى، ومصارعة الثيران.

وقد لاقت روايته «لمن تدق الأجراس» (عام ١٩٤٠) وهي عن الحرب الأهلية الأسبانية نجاحاً وشهرة كبيرين، كما أسهمت روايته «العجوز والبحر» (عام ١٩٥٢) في نيله لجائزة نوبل في الأدب عام ١٩٥٤.

تزوج إرنست هيمنجواي أربع مرات، وينتحر عام ١٩٦١ واضعاً نهاية لحياة كاتب يعتبر من أكبر أدباء هذا القرن.

في الفصل الثامن درست روايته وداعاً للسلاح وتدور أحداثها خلال الحرب العالمية الأولى على الجبهة الايطالية النمساوية، وفي خلال العلميات الحربية يتعرف البطل فيها (الملازم هنري فريدريك) على الممرضة (كاثرين) ويتحابا، وتحمل الممرضة، وتعاني آلام الولادة، ولكنها تلد جنيناً ميتاً، ثم تموت هي أيضاً.

وقد أوضح تحليل وتفسير هذه الرواية أن المؤلف هو ذاته الجنين الميت، وإن رغبة تدمير الذات بعد إدماج الحبيب في ثنايا الذات رغبة عميقة وأصيلة لديه.

وفي الفصل التاسع قمنا بدراسة رواية لمن تدق الأجراس. وتدور أحداث هذه الرواية خلال الحرب الأهلية الاسبانية وفيها نرى المتطوع الأمريكي روبرت جوردان يتصل بعصابة من العصابات المنتشرة في ربوع البلاد، والتي تحارب القوات الفاشية، وهذه العصابة هي عصابة بابلو الرجل القاسي القاتل الشرير، بهدف تحقيق ما صدر إليه من تعليمات بتدمير

أحد جسور هذه المنطقة، ويتعرف روبرت جوردان بالفتاة ماريا وكانت قد أسرت لفترة بيد الفاشيين، ويتحابا، ويتلاقيان ليلاً خارج الكهف. غير أن البطل تنسف ساقه وفخذه مع نسفه للجسر، ويفترقا في تصوير درامي بالغ، وتتحقق بهذا نبوءة بيلار، وهي امرأة غجرية كانت امرأة بابلو والزعيمة الفعلية لعصابته.

ويوضح تحليلنا وتفسيرنا للرواية أن الجسر يرمز إلى البطل ذاته، وإن رغبته في تدمير ذاته قد جاءت من مصادر عليا (الأنا الأعلى) وإن الرغبة في تدمير الذات، أي الانتحار قد تحققت تخييلاً في هذه الرواية أيضاً.

أما رواية العجوز والبحر فقد درست في الفصل العاشر وتدور أحداث هذه الرواية في خليج هافانا بجزيرة كوبا، عندما يخرج الصياد العجوز سانتياجو إلى هذا الخليج ليصطاد، ويمكث في البحر ثلاثة أيام يتمكن خلالها من اصطياد سمكة ضخمة، ولكنها تجره وراءها، ويستمر على هذه الحال فترة، إلى أن يتمكن من قتلها بحربته الطويلة، ولكن الدماء المتدفقة من السمكة الضخمة، تجتذب أسماك القرش، التي تفد إليه فرادي، ثم مثنى، مثنى، ثم جماعات بعد ذلك، وتهاجم القروش بلا رحمة، وتتمكن من قضم أجزاء كثيرة من السمكة، وتأتي عليها في النهاية، ولا يتبقى منها سوى الهيكل العظمي والذيل والرأس، ويعود العجوز بقاربه إلى شاطىء الخليج، في أسى وإحساس بالهزيمة، حيث يلقاه الصبي مانولين، المساعد له، والصديق، ويكون في حالة من الأسى والحزن البالغين، ويرقد في كوخه الصغير كأنه مصلوب في ذراعيه ورجليه.

وقد أوضحت هذه الرواية بعد تحليلها ذات الرغبة في قتل ذاته، وتدميرها، وإن السمكة هي أيضاً ذاته التي يعشقها في نرجسية بالغة، والتي يخاطبها في هيام وحب.

وفي الفصل الحادي عشر، ناقشنا ما انتهينا إليه من تحليل وتفسير

للروايات الثلاث لإرنست هيمنجواي وأوضحنا ما تشتمل عليه من عدوان وتدمير بالغير، ورغبة في تدمير الذات، وإدماج لموضوع الحب في ذاته، وطوايا نفسه، ثم تدمير الذات والموضوع في نفس الوقت.

وفي الخاتمة أوضحنا أن نتائج هذه الدراسة تؤيد إلى حد كبير فروض التحليل النفسي التي تفسر ديناميات-الانتحار وارتباطه بالاكتئاب من ناحية، وربطه بين هذه العلمية (الانتحار) والمرحلة الفمية الثانية أو المرحلة الفمية السادية من مراحل تطور البناء النفسي للفرد.

مراجع الرسالة

أولا: المراجع العربية:

(١) **دانييل لاجاش**: المجمل في التحليل النفسي. ترجمة مصطفى زيور وعبد السلام القفاش، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٧.

(٢) **زكريا إبراهيم**: مشكلة الفن. مكتبة مصر، القاهرة.

(٣) **سامي الدوربي**: علم النفس والأدب. دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة.

(٤) **طه محمود طه**: سيرة فيرجينيا وولف. مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس، العدد الرابع، تصدر عن وزارة الاعلام في الكويت.

(٥) **طه محمود طه**: فيرجينيا وليونارد وولف. لمحات وجوانب من حياتهما وأضواء جديدة على أعمالها، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد الرابع، تصدر عن وزارة الاعلام بالكويت.

(٦) **عبد الرحمن بدوي**: نيتشه. وكالة المطبوعات بالكويت، الطبعة الخامسة، ١٩٧٥.

(٧) **فرج أحمد فرج**: التحليل النفسي والأدب. دراسة في تحليل المحتوى لقصة يائيل ديان: طوبى للخائفين.

(٨) **فرويد، سيجموند**: حياتي والتحليل النفسي. ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، القاهرة.

(٩) **فرويد، سيجموند**: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي. ترجمة أحمد عزت راجح وراجعه محمد فتحي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢.

(١٠) **فرويد، سيجموند**: ديستوفسكي وجريمة قتل الأب. ترجمة سمير كرم، مجلة الآداب ببيروت، العدد الثالث، السنة التاسعة، مارس ١٩٦١.

(١١) **فرويد، سيجموند**: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان، وراجعه مصطفى زيور، دار المعارف بمصر، القاهرة.

(١٢) **فيرجينيا وولف**: القارىء العادي. مقالات في النقد الأدبي، ترجمة الدكتورة عقيلة رمضان، مراجعة الدكتورة سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

(١٣) **كارلوس بيكر**: إرنست هيمنجواي. دراسة في فنه القصصي، ترجمة الدكتور إحسان عباس، مراجعة الدكتور محمد يوسف نجم، منشورات دار مكتبة الحياة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت ـ نيويورك، ١٩٥٩.

(١٤) **يوسف مراد**: التحليل النفسي والنقدي الأدبي. في: يوسف مراد والمذهب التكاملي، إعداد وتقديم دكتور مراد وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

(١٥) **يوسف مراد**: التحليل النفسي والإبداع الفني. في: يوسف مراد والمذهب التكاملي، إعداد وتقديم الدكتور مراد وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

(16) **Claire Sprague:** Introduction. In claire Sprague (Ed.). Virginia woolf, A Collection of Critical essays. Prentice - Hall of India, New Delhi, 1979.

(17) **E.M. Forster:** Virginia Woolf. In Claire Sprague (Ed.) Virginia Woolf, A Collection of Critical essays. Prentice - Hall of India, New Delhi, 1979.

(18) **Ernest Himingway:** A Farewell to Arms. Panther.
(19) For Whom the Bell Tolls. Panther.
(20) The Old Man and the Sea. Granada.
(21) **E.S. Paykel:** Recent Life events and Attempted Suicide. In Richard Farmer and Steven Hirrsch (Eds.) The suicide syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(22) **E.S. Paykel:** A Classification of suicide Attempters by cluster Analysis. In Richard Farmer and Steven Hirrsch (Eds.) The Suicide Syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(23) **H. Gethin Morgan:** Social Correlates of Non - Fatal Deliberate Self - Harm. In Richard Farmer and steven Hirrsch (Eds.) The Suicide Syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(24) **H. Katschnig, P. Sint and G. Fuchs - Robetin:** Suicide and Parasuicide: Identification of High - and Low Risk Groups by clusters analysis with A 5 year Follow up. In Richard Farmer and Steven Hirrsch (Eds.) The Suicide Syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(25) **H. Katschnig:** Measuring Life strss: A Comparison of Two Methods. In Richard Farmer and Steven Hirrsch (Eds.) The Suicide Syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(26) **Hotchner, A.E.:** Papa Hemingway, A Personal Memoir, A Bantam Book, 1967.

(27) **James Andrew Scholz:** Defense Styles in Suicide Attempters. In Dissertation Abstracts International, B, Vol. 33, 1 - 2, 1972.

(28) **James Taylor Henderson:** Competence, Threat, Hope and Self - Destructive Behavior Suicide. In Dissertation Abstracts International, B, Vol. 33, 1 - 2, 1972.

(29) **J.B. Batchelor:** Feminism in Virginia Woolf. In Claire Sprague (Ed.) Virginia Woolf, A Collection of Critical essays. Prentice - Half of India, New Delhi, 1979.

(30) Jean Guiguet: Characters and Human Relations. In Claire Sprague (Ed.) Virginia Woolf, A Collection of Critical essays. Prentice - Half of India, New Delhi, 1979.

(31) **J.G.B. Newson - Smith and S.R. Hirsch:** Psychiatric Symptoms in Self - Poisoning Patients. In Richard Farmer and Steven Hirsch (Eds.) The Suicide Syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(32) **Mathur, U.S.:** Ernest Hemingway, A Farewell to Arms, A Arti Book Center, New Delhi, 1981.

(33) **M. Choquet, F. Facy and F. Davidson:** Suicide and Attempted Suicide Among Adolescents in France. In Richard Farmer and Steven Hirsch (Eds.) The Suicide Syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(34) **Nekenda - Trepka, S. Bishop and I.M. Blackburn:** Hopelessnes and Depression. In The Britsh journal of clinical Psychology. The British Paychological Society, Vol. 22, Part 1, Feb, 1983.

(35) **N. Kreitman and M. Schreiber:** Parasuicide in young Edinburgh women: 1968 - 75. In Richard Farmer and Steven Hirsch (Eds.) The Suicide Syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(36) **P. Sainsbury, J. jenking an A. Levey:** The Social Correlates of Suicide in Europe. In Richard Farmer and Steven Hirsch (Eds.) The Suicide Syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(37) **R.D.T. Farmer:** The Relationships between Suicide and para-suicide. In Richard Farmer and Steven Hirsch (Eds.) The Suicide Syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(38) **Ruth Z. Temple:** Never Say "I", To the Lighthouse as Vision and Confession. (39) S.E.M. O'Brien and R.D.T. Farmer: The role of Life Events in the Aetiology of Episodes of Self Poisoning. In Richard Farmer and Steven Hirsch (Eds.) The Suicide Syndrom. Croom Helm, London, 1980.

(40) **Stella Mc Nichol:** Virginia Woolf, To the Lighthouse. Edward Brand, London 1971.

(41) The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia, Vol. X.

(42) The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia, Vol. IV.

(43) **Virginia Woolf:** To the lighthouse. Penguin Books.

(44) **Wiliam Troy:** Virginia Woolf: 6he Novel of Sensibilibty. In Claire Sprague (Ed.) Virginia Woolf, A Collection of Critical essays. Prentice - Hall of India, New Delhi, 1979.

الفهرس

شكر 4
الباب الأول: مدخل إلى البحث 5
الفصل الأول: المشكلة والهدف من البحث وخطته 8
الفصل الثاني: التحليل النفسي للأدب 19
الفصل الثالث: بعض البحوث السابقة في مجال التحليل النفسي للأدب 30
الفصل الرابع: تاريخ حياة فيرجينيا وولف 50
الفصل الخامس: إلى الفنار 71
الفصل السادس: مناقشة 93
الفصل السابع: تاريخ حياة ارنست هيمنجواي 99
الفصل الثامن: وداعاً للسلاح 104
الفصل التاسع: لمن تدق الأجراس 122
الفصل العاشر: العجوز والبحر 145
الفصل الحادي عشر: مناقشة 178
خاتمة 183
ملخص الرسالة 187
مراجع الرسالة 193



سلسلة عالم المشاهير

اعلام الفكر والأدب

هام جداً،، هذه السلسلة:

(1) لافونتين	LAFONTAINE	(9) ديكنز	DICKENS
(2) پاسكال	PASCAL	(10) كيير غارد	KIERKEGAARD
(3) ماوتسي تونغ	MAO TSO TONG	(11) ماكياڤيلي	MACHIAVELLI
(4) غوته	GOETHE	(12) ڤيرجيل	VIRGILE
(5) شوبنهوير	SCHOPENHAUER	(13) شكسبير	SHAKESPEARE
(6) تشيكوف	TCHEKOV	(14) ديكارت	DESCARTE
(7) غوركي	GORKI	(15) هومير	HOMER
(8) همنغواي	HEMINGWAY	(16) دوستويفسكي	DOSTOIEVSKI

أدباء منتحرون «دراسة نفسية»

يعالج الكتاب دراسة هذا السلوك التدميري الذي يدمر فيه الفرد ذاته والذي أقدم عليه أديبان من أكبر أدباء القرن العشرين وهما: الأديبة الانجليزية فيرجينيا وولف، والأديب الأمريكي إرنست هيمنجواي. وقد جاءت الدراسة من خلال التحليل والتفسير بعض الإنتاج الابداعي القصصي لهما.